Bibliothek deutscher und ausländischer Klassiker.

Stern

Geschichte der neuern Litteratur.

Zweiter Band.

Holzfreies Papier.

Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Zweiter Band.

Hochrenaissance und Reformation.

Leipzig.
Bibliographisches Institut.
1882.

Drittes Buch.

Die Hochrenaissance.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Italien in der Zeit der Hochrenaissance.

Gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts war jene glänzendste Periode der italienischen Bildung angebrochen, in welcher der Geist, der Geschmack, der Kunstsinn und die leidenschaftliche Theilnahme an allem geistigen Leben, durch die Florenz über ein halbes Jahrhundert so hoch hervorgeragt hatte, zum Allgemeingut Italiens wurden. Beinahe ausnahmslos waren in dieser Periode die leitenden Kreise Italiens, die herrschende Gesellschaft, der Pflege geistiger Interessen, einer umfassenden, weit ausgebreiteten Bildung hingegeben; das Leben schien seinen Werth vor allem durch den Reiz und Wechsel geistiger Genüsse zu erhalten, und selbst die sinnliche Lebensfreude, die in üppigster Blüte stand, trat zumeist mit einem Schimmer und Anhauch von Geist und Kunst auf. Die Epoche der Hochrenaissance vom Ausgang des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts erzog ein Geschlecht von hervorragender, in kurzen Worten schwer zu schildernder Eigenart. Alle Kräfte, die man seit dem Beginn der neuen Bildung in Italien wundersam vielseitig und dennoch einseitig entwickelt hatte, waren zu ihrer höchsten Entfaltung gediehen. Italien zeigte sich erfüllt mit tausenden von schaffenden, forschenden und hochstrebenden Naturen, mit zehntausenden, deren gesteigertes Bildungsbedürfnis, deren entwickelter Kunstsinn und Geschmack den Malern und Dichtern, den Gelehrten wie den zahllosen Schöngeistern aller Art einen Hintergrund allgemeiner Theilnahme schufen und verbürgten. Der materielle Reichthum ward, wie nie zuvor, in den Dienst geistiger Interessen gestellt, mit verschwenderischer Freigebigkeit jene Bauten, Statuen und Bilder ins Leben gerufen, welche noch für unsere Augen Italien sein Gepräge geben und den Traum eines goldenen Zeitalters zu verwirklichen scheinen. Bibliotheken und hohe Schulen

aller Art wurden neugegründet, reformirt und freigebiger ausgestattet; hunderte und aber hunderte kleinere Vereinigungen zu Kunstübung und Literaturgenuß, zu wissenschaftlichen Zwecken überzogen die ganze Halbinsel mit einem Netz von geistigen Interessen. An den großen und kleinen Höfen, in den Senaten der italienischen Republiken gab es zahlreiche Männer, die in der Pflege des künstlerischen Genies und der wissenschaftlichen Bestrebungen den eigentlichen Zweck und Ruhm ihres Daseins erblickten. In allen anderen Dingen des Lebens leichtfertig, frivol, treulos, entwickelten sie hierbei Ausdauer, tiefen Ernst und unzweifelhafte Hingabe. Die verrufensten Tyrannen und politischen Abenteurer Italiens ließen Palast- und Kirchenwände mit Fresken bedecken, lauschten poetischen Vorlesungen und erkauften die Widmung von Ausgaben griechischer Autoren. In allen nur einigermaßen hervorragenden italienischen Städten drängten sich die Baumeister und Maler, die Poeten und Rhetoren, die Philologen und die witzigen Köpfe, alle fanden ihre Bewunderer und ihre Mäcenaten. Das starke Selbstgefühl, welches das voraufgegangene Jahrhundert in allen hervorragenden Italienern erweckt hatte, erfuhr um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts seine letzte und höchste Steigerung.

Mitten aber in allem Glanz und aller geistigen Fülle, mitten im Bewußtsein höchsten Könnens und innerer Vornehmheit entbehrten die Italiener der Hochrenaissance eines vollen Glückgefühls und des freudigen Vertrauens auf die Zukunft. Die Glanzperiode der nationalen Bildung traf in verhängnisvoller Weise mit dem Zusammensturz der politischen Selbstständigkeit und Unabhängigkeit Italiens zusammen. Schwach und unvollkommen, wie das ganze politische System Italiens gewesen war, unfähig, das Emporkommen lokaler Tyrannen zu hindern und die Existenz des Einzelnen nur einigermaßen sicherzustellen, war Italien gleichwohl durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch sich selbst überlassen geblieben. Kriege und innere Kämpfe, Verrath und Eifersucht hatten wenigstens nur zwischen italienischen Staaten und Gewalthabern geherrscht; selbst das verrufene aragonische Herrscherhaus in Neapel fand es angemessen, der spanischen Linie gegenüber die nationale Unabhängigkeit behaupten zu helfen. War es auch nie zur Ausführung des alten guelfischen Traums: eines Staatenbunds unter päpstlicher Obhut und Leitung, gekommen, so hatte sich

der politische Zustand Italiens im Zeitalter Lorenzo's des Prächtigen dem Traum einigermaßen angenähert. „Nie wurde in ganz Italien ein Mann zu Grabe getragen", ruft Machiavelli in seinen „Florentinischen Geschichten", „der im Ruf so großer Weisheit gestanden und um welchen sein Vaterland so tief getrauert hätte. Der Himmel aber deutete durch sichtbare Zeichen an, wie sein Tod das größte Unglück herbeiführen sollte. So trauerten denn um seinen Tod alle Bürger und alle Fürsten Italiens, — daß sie gegründete Ursache zu trauern hatten, zeigten die bald darauf folgenden Jahre. Denn nachdem Italien der Rathschläge Lorenzo's beraubt worden, sahen die ihn Ueberlebenden sich ohne Mittel, den Ehrgeiz Lodovico Sforza's, der für den Herzog von Mailand die Verwaltung führte, zu befriedigen oder aber ihm Zügel anzulegen. Und so schoß denn alsbald nach dem Tode Lorenzo's de' Medici die böse Saat auf, welche, da jener nicht mehr lebte, der sie auszurotten im Stande gewesen wäre, das Verderben Italiens verursachte und noch heutigen Tags verursacht."

Mit dem Kriegszug Karls VIII. von Frankreich über die Alpen und der ersten Eroberung Neapels durch die Franzosen begann die Zeit des Unheils, der Zerstörung, der Beraubung, der Fremdherrschaft. Eine Folge von Ereignissen, an deren Ausgang die Waffenuntüchtigkeit und die kurzsichtige, verrätherische Selbstsucht der italienischen Staatslenker so reichen Antheil hatten wie die Uebermacht und Herrschgier der Franzosen oder Spanier, ließen seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den hochgebildeten Italienern nur noch die Wahl, unter französische oder spanische Füße getreten zu werden. Die wenigen kriegerischen Anläufe, welche dem allgemeinen Haß gegen die Fremden, der anfänglich unzweifelhaft vorhandenen Sehnsucht nach nationaler Unabhängigkeit politische Gestalt geben sollten, blieben erfolglos; selbst der gewaltige Papst Julius II. vermochte den italienischen Boden nicht von den Eindringlingen zu befreien, die sein ruchloser Vorgänger Alexander VI. hatte herbeirufen helfen, und deren er sich gelegentlich selbst zu bedienen wußte. Mit jeder krampfhaften Anstrengung, ihre Ketten zu zerreißen, zogen die Italiener dieselben fester an sich. Die große Tragödie, deren einzelne Akte durch die Eroberung Mailands, die Liga von Cambrai und die Heilige Liga, die Schlacht von Marignano, die Schlacht von Pavia, die Zerstörung Roms durch

die Kaiserlichen, den Untergang der republikanischen Freiheit von Florenz, die letzten Versuche Pauls III., sich gegen Spanien zu erheben, den Frieden von Château-Cambresis bezeichnet werden, gab in ihrer Schlußkatastrophe Italien dem Despotismus Spaniens völlig anheim. Bis zu dieser Katastrophe füllte sie die schöne Halbinsel mit Scenen der Verwirrung, des Greuels, die Seelen der Menschen mit beständig wechselnder Hoffnung und Verzweiflung, die erlauchten Geister Italiens mit bitterer Unruhe und herber Resignation, die unedlen Naturen mit verächtlicher Fügsamkeit und ruchloser Genußsucht. Gerade weil die Fähigkeit und Geltung der Individuen hoch gesteigert waren, der Einzelne aber nirgends mehr in den öffentlichen Zuständen Halt, Trost und Sicherheit erblickte, zeigt die Periode der Hochrenaissance ein schwindelndes Selbstgefühl neben dem Pessimismus, das Vollbewußtsein überlegener Bildung neben den härtesten Selbstanklagen. Bei einer überwältigenden Fülle bedeutender, hochstehender Menschen, weithin wirkender Kreise gewährt das italienische Gesammtleben des großen Halbjahrhunderts widerstreitende, disharmonische Eindrücke. Erhob sich die bildende Kunst in tausend Schöpfungen über diese Eindrücke zu reiner, leuchtender Schönheit, so konnte es der Literatur, die unlöslicher mit allen Erscheinungen des Lebens zusammenhängt und niemals bloß den glücklichen Moment darstellen kann, nicht ebenso wohl werden.

Je länger der ungeheure und peinliche Widerspruch zwischen der glänzenden, großen Kultur der Nation und ihrem politischen Elend — das sich nur zu oft auch in materielles verkehrte — andauerte, um so mehr erwachten in den besten Männern ein brennender Schmerz und ein Schamgefühl über diesen Widerspruch. „Es fehlte nicht", heißt es bei Burckhardt („Kultur der Renaissance", 2. Theil, S. 201), „an ernsten Denkern, welche das Unglück mit der großen Sittenlosigkeit in Verbindung brachten. Es sind keine von jenen Bußpredigern, welche bei jedem Volk und zu jeder Zeit über die schlechten Zeiten zu klagen sich verpflichtet glauben, sondern ein Machiavelli ist es, der mitten in einer seiner wichtigsten Gedankenreihen es offen ausspricht: ja, wir Italiener sind vorzugsweise irreligiös und böse. Ein anderer hätte vielleicht gesagt: wir sind vorzugsweise individuell entwickelt; die Rasse hat uns aus den Schranken ihrer Sitte und Religion entlassen, und die äußeren Gesetze verachten wir, weil

unsere Herrscher illegitim und ihre Beamten und Richter verworfene Menschen sind. Machiavelli selbst setzt hinzu: weil die Kirche in ihren Vertretern das übelste Beispiel gibt."

Nicht schlechthin also blieb es Ueberhebung oder jener harte Egoismus, der vor dem allgemeinen Unglück die Augen schließt, welche die Italiener der Hochrenaissance beseelten. Diese verhängnisvollen Eigenschaften waren weit verbreitet zu finden, daneben fehlte es nicht am schwersten Ernst und der unerbittlichsten Prüfung des eigenen Werths. Aber begreiflich ist, daß namentlich in den ersten Jahrzehnten der Hochrenaissance die Italiener fortfuhren, zu hoffen und einer glücklichen Wendung der Dinge gleichsam entgegenzuleben. Wer hätte in den Tagen Raffaels und Ariosts die Dinge nur in trübem Licht erblicken können? Der lachende Uebermuth, die weltfreudige Stimmung und die kühne Skepsis, welche das Erbe des 15. Jahrhunderts waren, hielten eine geraume Zeit unter allen politischen Wechselfällen, Heereszügen, Schlachten, Eroberungen und Plünderungen vor. Als sie sich aus den Lebenskreisen Italiens zu verlieren anfingen, der freie Schwung des Lebens, welcher die Menschen der Hochrenaissance erfüllte, immer seltener und vereinzelter wurde, trat an die Stelle des Ingrimms und der leidenschaftlichen Verachtung, mit welcher man die Fremdherrschaft betrachtet hatte, eine Ergebung in die neuen Zustände. Mit dieser Ergebung war die große Glanzepoche italienischer Kultur im Grund vorüber, obschon sie eine Art Nachblüte auf mehr als einem Gebiet hatte.

Die eigenthümlichen Lebensbedingungen, unter denen die italienische Dichtung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwuchs, schloß von vornherein die Entstehung gewisser Werke und poetischen Richtungen aus. Jene Poesie, welche neben dem Schönheitsgefühl und der Sehnsucht nach Schönheit ein leidenschaftliches Mitempfinden für die menschlichen Leiden und Freuden, einen tiefern Gemüthsantheil, ein entschlossenes Hinabsteigen in die Tiefen des Lebens voraussetzt, jene Literatur, die den tiefsten Ernst des Gewissens, die volle Wahrheit der Menschendarstellung besitzt, gediehen auf diesem Boden nicht. Die gesammte Poesie der Hochrenaissance war von anderen Idealen erfüllt, Dante ward in dieser Periode italienischer Literatur so wenig lebendig und wirksam wie in der vorhergehenden. Wo die italienische Poesie über die sinnliche Anmuth und geistvolle Heiter-

keit ihrer besten Schöpfungen hinaus Strenge und Würde zeigen will, verfällt sie meist einer gemachten, rein oratorischen Nachahmung der Antike, einem kalten Formalismus. In ihrer graziösen Leichtfertigkeit, selbst in ihrer Sittenlosigkeit erscheint sie unendlich poetischer, wärmer und genießbarer als in der Prätension des tiefern Ernstes, der erst am Ausgang dieser Epoche wieder einzelne von der allgemeinen Bildung abweichende Naturen beseelte.

Was für die Entwickelung der italienischen Poesie im 15. Jahrhundert der Mediceische Hof in Florenz (denn als Hof darf man das Haus Lorenzo's des Prächtigen immerhin bezeichnen) gewesen war, das übernahmen nun eine ganze Reihe von Höfen, welche der altüblichen Förderung der Humanisten jetzt die der italienischen Poeten und Künstler hinzugesellten. In den Lebensgeschichten der Dichter dieser Zeit beginnen namentlich die Höfe der Herzöge von Mantua, Ferrara und Urbino eine Rolle zu spielen. Das Mediceische Haus waltete ein Menschenalter hindurch in Rom und bewährte hier seine mäcenatischen Traditionen mit größeren Mitteln als daheim, ja über die größten Mittel hinaus. Daneben ward Venedig ein Hauptmittelpunkt italienischen Geisteslebens. Schlugen nur wenige klar blickende Männer die Bedeutung dieses Staats als des einzigen, der in dieser stürmischen Zeit seine Unabhängigkeit behauptete und seine sinkende Geltung mit Erfolgen und Siegen noch aufrecht erhielt, nach Gebühr an — so wußten um so mehrere die Sicherheit zu schätzen, die in den Wechselfällen jener Tage fast nur die Lagunenstadt gewährte.

Auf die Literatur am Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte die Erfindung der rasch über ganz Italien verbreiteten Buchdruckerkunst anregend und mannigfach eingreifend gewirkt. Während ein Theil dieses Einflusses noch neu und wirksam war, gesellte sich vom 16. Jahrhundert an derjenige eines Theaters hinzu. Zwar entwickelte sich aus den mannigfachen Ansätzen und Anfängen keine nationale Bühne im höchsten Sinn des Worts, und die dramatischen Bestrebungen der Hochrenaissance sollten schließlich in der Operndichtung und Opernscenirung enden. Aber für die volle Anschauung der künstlerischen und literarischen Verhältnisse Italiens in dieser Epoche muß man sich vergegenwärtigt halten, daß dreierlei Bestrebungen zur Gewinnung eines Theaters neben einander hergingen, mit einander konkurrirten und sich gelegentlich verbanden, und daß diese

sämmtlichen Bestrebungen durchaus moderne, von der Mysterienbühne des Mittelalters völlig getrennte und unabhängige waren. Die von den Humanisten angeregten Darstellungen antiker Dramen, vorwiegend römischer Lustspiele, fanden namentlich im Wendepunkt des 15. und 16. Jahrhunderts statt und wirkten belebend auf den allgemeinen Enthusiasmus für das römische Alterthum, in dem man noch immer die eigene Vergangenheit sah oder doch zu sehen vorgab. Sie riefen als Nachahmungen und Nachbildungen, zwischen denen doch selbständige Regungen nicht fehlten, die ältesten, den antiken Dramatikern angenäherten Tragödien und jenes Lustspiel von literarischer Bedeutung und literarischem Anspruch hervor, welches unter dem Namen Commedia erudita gerade im Zeitalter der Hochrenaissance seine höchsten Triumphe feiern sollte. — Daneben aber nahm ein seit längerer Zeit existirendes Volksdrama, ein improvisirtes Lustspiel, dessen einzelne Figuren dem Leben und der municipalen Eifersucht der italienischen Städte entstammten und im Kern vielleicht auf die altrömischen Mimen zurückreichten, einen außerordentlichen Aufschwung. Die Gestalten dieser Kunstkomödie (commedia dell' arte), welche überall in bestimmten, wenig von einander abweichenden Masken auftraten: der pedantische Dottore von Bologna (Gratiano); der beschränkte Kaufherr, der Pantalone von Venedig; der Arlechino von Bergamo als drolliger Diener; der schmarotzende Possenreißer aus Süditalien, Pulcinello; der römische Stutzer Gelsomino; der spanisch-neapolitanische Söldnerkapitän, der prahlerisch-feige Spaviento; dazu eine Reihe minder scharf geprägter Persönlichkeiten, die aber in der improvisirten Aufführung volle Plastik und charakteristische Eigenthümlichkeiten gewannen, — wurden zu dieser Zeit bereits in längeren Farcen vereinigt, zu denen der Plan vorher skizzirt war, und in denen sich vorzügliche und virtuose Künstler heranbildeten. Seit Akademikergesellschaften neben eigentlichen fahrenden Komödianten sich der Aufführung und Vervollkommnung dieser Farcen annahmen (zu Anfang des 16. Jahrhunderts erlangte die Akademie der „Rohen" [Rozzi] von Siena besondern Ruf und eine Art von Ueberlegenheit), seit Schauspielerschulen entstanden, seit Angelo Beolco aus Padua (il Ruzzante) die ersten Kunstkomödien 1531 in Druck zu geben wagte, gewann es den Anschein, als wenn aus der Vereinigung der poetisch-dramatischen Bestrebungen und der zu einem gewissen Grade der

Vollendung gediehenen Kunstkomödie ein nationales Drama mit entsprechender Bühne erwachsen müsse. Daß dies trotz aller Anläufe und Versuche dennoch nicht geschah, gehört zu jenem Mißgeschick, welches die italienische Poesie in diesem wundersamen Zeitalter mehrfach betraf. Die Ursachen sind im einzelnen leicht darzulegen, im ganzen laufen sie auf den Mangel starker, allseitig überzeugender, fortreißender Naturen hinaus, einen Mangel, an dem bei aller Fülle des Talents und individueller Originalität die Literatur dieses Zeitraums fort und fort krankte. Wie weit an diesem Mangel tief liegende Eigenthümlichkeiten des italienischen Volkslebens überhaupt, wie weit die Einwirkungen der eben vergangenen wie der gegenwärtigen Kultur und Geistesrichtung Antheil hatten, wird im Verlauf der Darstellung deutlich werden; gewiß ist, daß trotz aller dramatischen Bestrebungen während des 15. Jahrhunderts die epische Form diejenige blieb, in welcher die italienische Dichtung zu den besten und reifsten Leistungen gelangte.

Die Hochrenaissance schuf unter den angedeuteten Beschränkungen eine zweite Blütezeit der italienischen Nationalliteratur. Während in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sogar das selbständige Existenzrecht der italienischen Poesie bestritten worden war, trat die nationale Literatur jetzt durchaus in den Vordergrund. Die Zahl der lateinischen Dichter und Redner, der Humanisten im engsten Sinn, war nicht geringer als im vorangegangenen Zeitraum. Aber die Namen und Schöpfungen der hervorragenden italienischen Schriftsteller wurden um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts die vorzugsweise geltenden; auch der Zahl der poetischen Talente, der veröffentlichten Schöpfungen nach war der Aufschwung in die Augen fallend. Und obschon die Dichtung der Periode der Hochrenaissance der Plastik und Malerei ebendieser Zeit nicht ebenbürtig ist, so hat man sich dennoch zu hüten, diese poetische Literatur mit ihren specifisch italienischen Voraussetzungen und Idealen zu gering anzuschlagen. Die besten Leistungen der Literatur der Hochrenaissance entsprangen durchaus noch dem gehobenen, sichern Selbstgefühl einer mächtig bewegten, hochgebildeten Nation, und neben liederlicher Genialität und sittlicher Auflösung fehlte weder die Weihe des echten Talents noch die eines Strebens und einer Leistungskraft, welche bleibende, unvergängliche Schöpfungen hinterließ.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Lodovico Ariosto.

Nahezu jede große und eigenthümliche Kulturepoche gipfelt in einem Genie, welches den Inhalt derselben voll in sich aufgenommen und künstlerisch wieder ausgestrahlt hat. Und so mächtig wirksam ist jederzeit die Erscheinung dieses Einen, daß er folgenden und ferner stehenden Generationen nahezu als einziger berechtigter Repräsentant seiner Zeit und aller verwandten gleichzeitigen Bestrebungen gilt. Für die Augen der Nichtitaliener faßte der Dichter des „Rasenden Roland" das poetische Talent seiner Epoche gewissermaßen zusammen; das Ariost'sche Epos war ihnen nicht allein das beste, sondern das einzige poetische Werk der Hochrenaissance, welches Anspruch auf Theilnahme hatte. In diesem Sinn kann man sagen, daß Ariost überschätzt worden sei, während es nicht leicht war, die wahrhafte Anmuth, die leuchtende Heiterkeit und die Phantasiefülle seines großen erzählenden Gedichts an sich zu überschätzen. In Ariost traten die ganze Lebensfreudigkeit, die Zuversicht der italienischen Lebenskreise der Hochrenaissance auf ihre freie und glänzende Bildung, die Ueberlegenheit ihres Kunstgefühls wie die bewußte und unverhüllte schöne Sinnlichkeit noch um so überwältigender und um so ungetrübter hervor, als sein Leben und Wirken jenen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehörte, in denen die Folgen der Invasionen und Kriege, der ganzen heillosen Zerrüttung noch nicht voll und unwiderruflich zum Bewußtsein gekommen waren.

Lodovico Ariosto, unter den Augen seines Vorgängers Bojardo am 8. September 1474 zu Reggio als der Sohn des Capitano Niccolò Ariosto geboren, siedelte später mit seiner Familie nach Ferrara über, wo er seine erste Bildung empfing und sich frühzeitig in lateinischen Stil- und Redeübungen aus-

zeichnete. Sein Vater bestimmte ihn zu den Rechtsstudien und wollte ihn, als sich ein Widerwille des Sohns gegen dies Studium regte, „mit Spießen und Lanzen in Text und Glossen hineinjagen“. Inzwischen aber hatten eigene Anlage, die allgemeinen Einflüsse der Zeit und die besonderen Anregungen des ferraresischen Hofs, an dem gerade unter Niccolò Ariosto's Gebieter, Herzog Ercole I., das Kunstpatronat und der schöngeistige Ton herrschend wurden, den jugendlichen Studenten unwiderruflich auf andere Wege geführt. Im sechzehnten Lebensjahr begann Lodovico Ariosto Komödien (natürlich „gelehrte Komödien“ nach dem Muster des Plautus) zu dichten und benutzte selbst die Strafpredigten, die ihm sein Vater hielt, als dramatische Motive; um 1494 hatte er bereits die Lustspiele „Cassaria“ und „Die Untergeschobenen“ (I suppositi) beendet; später sich mannigfach als lateinischer Poet, namentlich (1501) mit einem großen „Epithalamium“ bei der Vermählungsfeier Herzog Alfonso's I. mit Lucrezia Borgia, hervorgethan. Bald darauf trat der Dichter, der es endlich erlangt hatte, sich frei seinen literarischen Neigungen hingeben zu dürfen, dem aber nach dem Tode seines Vaters die Sorge für die Erziehung seiner Geschwister unter sehr beschränkten Vermögensumständen zufiel, in die Dienste des Kardinals Ippolito von Este, des Bruders Herzog Alfonso's. Kardinal Hippolyt war in allem Betracht eine echte Gestalt der Hochrenaissance, ein üppiger, hochfahrender, weltlicher und leidenschaftlicher Prinz, der den Purpur der Kirche nur trug, um Einfluß und reiche Einkünfte zu haben, ein innerlich roher Gesell, welcher seinem natürlichen Bruder Giulio die Augen hatte ausreißen lassen, weil seine, des Kardinals, Mätresse dieselben schön fand. Dabei war er, wie alle Fürsten des Hauses Este, eine kriegerische Natur und hatte gerade so viel Anflug von der Bildung der Zeit, um die Dienste eines talentvollen Mannes, wie Ariosts, annehmlich und wünschenswerth zu finden. Glänzend belohnt wurden dieselben nicht. Die Gedichte Ariosto's sind zum Theil mit bitteren Klagen über das Elend einer Abhängigkeit erfüllt, die ihn nicht einmal vor Sorgen schützte. Es mag sein, daß er die Maßstäbe zur Beurtheilung seiner Lage von dem glänzenden und verschwenderischen Patronat entlehnte, das anderwärts ausgeübt wurde. Aber gewiß ist, daß Ariosts Lage in keiner Beziehung als eine erfreuliche oder auch nur gesicherte betrachtet werden konnte, obschon er Dienste leistete, die

weit über die eines literarischen Tafelgenossen und geistreichen Hofmannes hinausgingen. Der Dichter übernahm in den Jahren 1503—14 eine Reihe von Gesandtschaftsreisen im persönlichen Interesse des Kardinals Hippolyt oder in dem seines Hauses im allgemeinen. Wir finden ihn in dieser Zeit in Venedig, an kleinen italienischen Höfen und zweimal am Hof und im Lager des kriegerischen Papstes Julius II., der gegen die Este so erzürnt war, daß er nicht übel Lust verrieth, deren Abgesandten kurzerhand ins Wasser werfen zu lassen. Uebrigens bewährte Ariosto seine Treue und Brauchbarkeit bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten so gut, daß der Kardinal eben daraus Veranlassung nahm, den Geschäftsmann in ihm höher zu schätzen als den Schöngeist. An Muße zu poetischen Arbeiten scheint es Ariosto in den fünfzehn Jahren seiner ersten Dienststellung jedoch niemals gefehlt zu haben. Er unterhielt nach der Sitte der Zeit literarische Verbindungen und Korrespondenzen und fand Anerkennung für sein Talent, auch als er noch sehr mäßige Proben desselben abgelegt hatte. Bembo rieth ihm, seine Kraft auf ein großes lateinisches Gedicht zu koncentriren: Ariosto gab ihm zur Antwort, daß er lieber der erste italienische als der zweite lateinische Dichter sein möchte. Aber wenn sich Ariost auch mit gesundem und genialem Instinkt für die nationale Poesie aussprach, so schwankte er doch längere Zeit bezüglich seiner Stoffwahl. Nachdem er ein Gedicht, „Obizzo von Este“, in Terzinen begonnen und bald wieder aufgegeben hatte, entschied er sich für die Fortsetzung und Vollendung des Bojardo'schen Epos. Seine Erfindung knüpfte unmittelbar an den Vorgänger an, seine Ausführung freilich schied ihn vom ersten Gesang an sehr bemerkbar von Bojardo. Der „Rasende Roland“ wurde unter allen Wechselfällen des Geschicks von Ariosto unabläßig weiter geführt. Auch ehe noch eine Ottave des Gedichts im Druck hervortrat, verbreitete sich der Ruf desselben in Italien, woraus zur Genüge erhellt, daß auch Ariosto noch, wie Pulci und Bojardo, einzelne Gesänge im lebendigen Vortrag mittheilte. Nur seinem Herrn und Gönner gegenüber scheint er vorläufig geschwiegen zu haben, um ihn mit der ganzen bunt-prächtigen und geistvollen Verherrlichung des Ruhms seiner Ahnen, auf welche die Rüdiger-Episode des „Rasenden Roland“ hinauslief, um so sicherer und wirksamer zu überraschen. Die Ausführung des großen erzählenden Gedichts erlitt mannigfache Unterbrechun-

gen: die verworrenen und unseligen Kämpfe der Zeit spielten theils in der Nähe von Ferrara, theils wirkten sie auf die ferraresischen Verhältnisse zurück. 1509 nahm der Dichter an dem Kriege gegen Venedig aktiven Antheil und erwarb Ruhm bei der Eroberung einer venetianischen Galere auf dem Po. Gleichwohl blieben seine Neigungen ausschließlich den Künsten des Friedens zugewandt. Er war, wie aus allem hervorgeht, der echte Sohn seiner Zeit: gerecht in vielen Sätteln, fähig zu manchen Leistungen, aber mit ganzer Seele doch nur dem Genuß behaglichen und still=glücklichen Privatdaseins zugewandt. So sehr es ihn nach Auszeichnungen und glänzender äußerer Lage verlangte, so wenig kam es ihm je in den Sinn, diese Güter mit dem Opfer seiner Freiheit zu erkaufen. Wie er zwar kleine Pfründen aus der Hand des Kardinals nahm, aber die geistlichen Weihen entschieden ausschlug, wie er zuletzt in heimlicher Ehe lebte, um wenigstens nach außen hin nicht gebunden zu erscheinen, wie sich in seinem ganzen Wesen Bedürfnislosigkeit und Ver wöhnung in seltsamer Weise mischen — so ist der Schlüssel zu seinen Klagen, welche die „Satiren" und andere lyrische Gedichte unablässig wiederholen, darin zu finden, daß er zwar Muße genug nach Anderer, aber nicht nach seinen Begriffen hatte. Sein Freiheitsbedürfnis entsprang der innersten Mahnung seines Genius: er fühlte, daß seine Art der Poesie nur im vollsten Einklang mit sich selbst, in der ungetrübten Heiterkeit eines phantasievollen Genußdaseins gedeihen könne. Er scheint auf die Vollendung seines „Roland" die Hoffnung gesetzt zu haben, daß der Kardinal von Este ihm ein solches Dasein zur Belohnung gewähren werde. Inzwischen ist es keineswegs leicht, die Innerlichkeit gerade solcher Männer wie Ariosto völlig zu errathen; in ihren Briefen und Selbstbekenntnissen mischt sich unbefangene Offenherzigkeit mit so kluger und vorsichtiger Zurückhaltung, daß nur der schließliche Totaleindruck entscheiden darf. Proben dieser eigenthümlichen, seiner Zeit wie seinem Land angehörigen Klugheit legt der Dichter vor allem in seinem Liebesleben dar: während er niemand in Zweifel ließ, daß er seiner sinnlich=leidenschaftlichen und genußdurstigen Natur in mancherlei Verbindungen genügt habe, wußte er doch vorsichtig die Einzelheiten dieser Verbindung den Augen von Mit= und Nachwelt zu entrücken. Wir wissen aus dem Zeitraum zwischen 1500 und 1513 nur, daß Ariosto zwei natürliche Söhne hatte,

deren einen (Virginio) er von Haus aus öffentlich anerkannte, und daß er seit 1513 in eine dauernde Verbindung mit einer jungen Florentinerin aus edlem Haus trat. Die Liebe zu dieser scheint er hauptsächlich aus Rücksichten auf den Kardinal geheim gehalten zu haben — und so ward es erst nach seinem Tode bekannt, daß sie Alessandra Strozzi geheißen habe, und daß Ariost heimlich mit ihr vermählt gewesen. Die Neigung zu ihr scheint im Jahr 1513 begonnen zu haben, zu einer Zeit, wo sich das große Werk des Dichters allmählich seiner Vollendung näherte. Die glücklichen Stunden, die ihm seine Liebe und das Fortschreiten der großen poetischen Arbeit bringen mochten, wurden durch das sich verschlechternde Verhältnis zu Kardinal Hippolyt beeinträchtigt. Als Ariosto endlich den „Rasenden Roland" (1515) beendete und dem „großmüth'gen Sproß aus Herkuls Blut, dem Schmuck und Licht, deß uns're Zeit sich freut", das ihm gewidmete Werk überreicht hatte, kam es rasch zu einem vollständigen Bruch zwischen dem Patron und dem poetischen Klienten. Kaltsinnig, gleichgültig gegen die Dichtung überhaupt und noch dazu gegen eine Dichtung, die nicht einmal lateinisch war, rief der Kardinal von Este dem nach langjähriger Künstlerarbeit Frohbewegten zu: „Wo, zum Teufel, Meister Ludwig, habt Ihr all die Zoten her?" In mildernder Lesart soll der Kardinal „all die Possen" gesagt haben (die italienischen Biographen streiten, ob der Ausdruck coglionerie oder corbellerie gelautet habe); auf alle Fälle gab Hippolyt unumwunden Geringschätzung einer Dichtung zu erkennen, die das Entzücken von Mit- und Nachwelt werden sollte. Von einer außerordentlichen Belohnung, von der Ariosto verzeihlicherweise geträumt hatte, war keine Rede. Seit dieser Zeit dachte der Dichter auf eine völlige Lösung seines Verhältnisses zu dem unholden Kirchenfürsten. Schon zwei Jahre darauf bot sich eine günstige Gelegenheit: Kardinal Hippolyt, in den Besitz des reichen ungarischen Erzbisthums Erlau gekommen, wollte mit großem Prunk und fürstlichem Gefolge die Reise dahin antreten und eine Zeitlang dort Hof halten. Ariosto sollte sich diesem Reisegefolge anschließen, verweigerte unter Hinweis auf seine in der That geschwächte Gesundheit, hauptsächlich aber, weil er des Kardinals und seines Dienstes müde war, die Mitreise und blieb in Ferrara, wo er unmittelbar darauf in die Dienste Herzog Alfonso's selbst trat. Dieser, der Gemahl Lucrezia Borgia's,

ein tapferer und in seiner Weise leutseliger Soldat, scheint an dem geistreichen Gesellschafter seines Bruders schon früher Wohlgefallen gefunden zu haben und war völlig bereit, den Dichter passend zu verwenden. Gleichwohl war das Herzogthum Ferrara weder ein so großer noch ein so reicher Staat, um ohne weiteres genügende Stellungen für eine Persönlichkeit wie diejenige Ariosto's zu haben. Nach längerem vergeblichen Warten auf eine seinem Geschmack zusagende Verwendung ward Ariosto als Statthalter nach der kleinen Provinz Garfagnana, welche dem Haus Este erst vor kurzem wieder zugefallen war, entsendet. Das rauhe Bergländchen wimmelte von Räubern und Schmugglern; Ariosto sollte hier so strenge Ordnung schaffen und halten, wie sie in anderen Theilen Ferrara's und Modena's herrschte. Er lag seiner Aufgabe zwar nach Kräften, aber mit dem vollen Bewußtsein ob, daß jeder andere sie besser lösen werde. Dazu war die Garfagnana ein verhältnismäßig rauher und öder Landstrich, der gesellige Verkehr, den der in diesem Punkt Verwöhnte hier vorfinden konnte, nicht der Rede werth. Kein Wunder, daß Ariosto laute Klagen anstimmte und sich über seine eigenthümliche Situation im bittersten Spott erging. Inzwischen machte, während Ariosto die zuchtlosen Dörfer seines Ländchens in Ordnung brachte, sein großes Gedicht in verschiedenen Ausgaben und Nachdrucken seinen Weg. Die öffentliche Stimme ganz Italiens rief den bunten Abenteuern Rolands ihren Beifall zu und schwelgte in dem geistigen Reiz einer feinen, gröberen Sinnen kaum bemerkbaren Ironie und im Zauber einer poetischen Farbenpracht, durch welche Ariosto sich vorzugsweise als der echte Dichter seiner Zeit erwies.

Von 1521—24 währte die Statthalterschaft, durch welche Ariosto von den Genüssen Ferrara's fern gehalten wurde. 1524 rief ihn Herzog Alfonso nach der Hauptstadt zurück und hatte nun auch eine Verwendung für ihn, die den innersten Wünschen unseres Poeten entsprach. Der Herzog hatte, um der steigenden Lust an theatralischen Aufführungen zu genügen, den Bau eines prächtigen Schauspielhauses begonnen. Ariosto leitete die Ausstattung dieses im herzoglichen Schlosse selbst befindlichen Theaters und ward dessen dramaturgischer Leiter. Er unterrichtete die Darsteller (welche aus den Kreisen des Hofs selbst entnommen wurden), leitete die Proben, ordnete Scenerie und

Kostüm an und stellte in Prologen, Bearbeitungen und dramatischen Produktionen sein dichterisches Talent in den Dienst dieses Hoftheaters. 1524 scheint er seine „Cassaria“ und unmittelbar darauf das in der Jugend geschriebene Lustspiel „Die Untergeschobenen“ für die Aufführung in Ferrara in neue Verse gebracht zu haben, dann übersetzte und inscenirte er die „Menächmen“ des Plautus, die „Andria“ und den „Eunuch“ des Terenz. Er dichtete die Komödien „Die Kupplerin“ (La lena) und „Der Schwarzkünstler“ (Il negromante), deren erstere 1528 (ein wundersames Zeugnis für die Sitten der Zeit) bei der Vermählung des Erbprinzen Ercole mit der Prinzessin Renata von Lothringen aufgeführt ward. Seine poetische Hauptthätigkeit galt nach wie vor dem „Rasenden Roland“. Er arbeitete denselben noch beständig um und rang namentlich danach, allen Ottaven des ausgedehnten Epos jenen leichten Fluß, jene spielende Grazie zu leihen, an denen sich Italien je länger je mehr entzückte. Diese letzte Feile seines Hauptwerks wurde erst kurz vor seinem Tode beschlossen und trat in der Neuausgabe von 1532 zu Tage. Seine äußere Situation entsprach jetzt durchaus seinen Anforderungen an das Leben, er erfreute sich in Ferrara des größten Ansehens. „Kein anderer vom Hof Herzog Alfonso's“, rühmt der italienische Biograph des Dichters, „genoß der Gunst und der Vertraulichkeit Herzog Alfonso's in dem Grad wie Ariosto.“ Er war der tägliche Gesellschafter und Tischgenosse des Herzogs, begleitete denselben auf seinen Reisen und Ausflügen und behielt Muße genug, um seine Ottaven umzuschmelzen und sich in seinen Gärten seinen Lieblingsneigungen, zu pflanzen und zu bauen, hinzugeben. Die erstere dünkte ihm nur vergnüglich, bei der zweiten erfuhr er, wie alle, die von ihr befallen sind, daß sie auch kostspielig sei: verschiedene seiner poetischen Stoßseufzer galten der Thatsache, daß sich Mauern nicht so leicht und so billig einreißen und wieder aufbauen lassen als Stanzen. Diesem Behagen sowie dem Plan, ein neues großes episches Gedicht zu schreiben, das eine Fortsetzung des „Rasenden Roland“ werden sollte, wurde Ariosto durch seinen Tod am 6. Juli 1533 entrissen. Er starb nach mehrmonatlichem Krankenlager und ward nach seinem eigenen Wunsch in der einfachsten Weise in der alten Kirche San Benedetto zu Ferrara bestattet. Erst vierzig Jahre später wurde ihm ein Grabmal errichtet, 1612 ein zweites, prächtigeres, zu dem einer

von Ariosts Nachfolgern im ferraresischen Hofpoetenamt, Battista Guarini, die Inschrift lieferte.

Ariosto schied auf der vollen Höhe seines Dichterruhms, welcher durch eine unvollendet gebliebene, von seinem Bruder Gabriel vollendete Komödie, „Scolastica“, und die fünf Gesänge eines neuen Epos (deren Echtheit nachmals bestritten wurde) so wenig erhöht, als durch die Versuche einzelner Kritiker, Ariost des Mangels an klassischer Würde anzuklagen, herabgesetzt werden konnte. Der Dichter hatte sich nahezu in allen Formen der Poesie, als Lyriker, Dramatiker und Epiker, versucht — auf seinem großen Gedicht blieb der Ruhm ruhen, daß es die Lebensfülle und die künstlerische Reife der Hochrenaissance am besten widergespiegelt habe. Die lyrischen Dichtungen fanden in seiner ganzen Naturanlage ihre Schranke. Phantasievoll, beweglich und geistreich, aber ohne Leidenschaft und tiefere Innigkeit, wie der große Epiker war, dabei von sicherer Selbständigkeit in seinen poetischen Neigungen und Richtungen, konnte er der italienischen Lyrik seiner Zeit weder die mangelnde Wärme und herzgewinnende Innigkeit geben, noch begnügte er sich schlechthin, den großen Haufen der Sonettisten und der blinden Nachahmer der Antike zu vermehren. In seinen „Satiren“ ahmt er zwar stellenweise dem Horaz nach, legt aber doch im ganzen mehr eigene Erlebnisse, Stimmungen und Empfindungen dar und entwickelt dabei einen kraftvollen Realismus. Die erste, in Briefform gehaltene Satire (an seinen Bruder gerichtet) behandelt sein unerquickliches Verhältnis zum Kardinal von Este; in der zweiten geiselt er die Sitten der römischen Geistlichen (indem sich der Dichter Quartier für einen vorübergehenden Aufenthalt in Rom bestellt); die dritte Satire bespricht wiederum Ariosto's Verhältnisse zu seinen Gönnern, klagt Papst Leo X. an, der die Hoffnungen des Dichters getäuscht, und streift auch Herzog Alfonso, an dessen Hand die Schließmuskeln bedeutender entwickelt waren als die Streckmuskeln. Die vierte Satire, in gewissem Sinn die lebendigste, individuellste, schildert seine Mühen als Statthalter von Garfagnana, spiegelt die Rauheit der Gegend, den Trotz ihrer Bewohner, die Sehnsucht des Dichters nach einem genußreichern Dasein und spottet der Thoren, die dergleichen Mühen und Kümmernisse aus freiem Antrieb wählen. In den Satiren über die Wahl einer Frau und die Wahl eines Lehrers (letztere an Bembo gerichtet) über-

wiegen die abstrakten Momente — in dem satirischen Brief an den Sekretär Herzog Alfonso's, durch welchen Ariosto die Uebernahme einer Gesandtschaft ablehnte, zeigt sich dagegen wieder die Subjektivität des Dichters vorherrschend. Die ruhige Klugheit und der gemäßigte Ehrgeiz desselben treten mit anderen guten Zügen seiner Natur aus diesen Satiren gewinnend hervor. Sind dieselben neben allgemeinen Betrachtungen nur mit einzelnen Zügen aus Ariosto's Leben ausgestattet, so erscheinen die kleinen Terzinen-Dichtungen, die er „Capitoli" betitelt, wenigstens soweit sie Liebesglück schildern, als unmittelbare Nachklänge von Erlebnissen.

Mit seinen dramatischen Dichtungen, den schon genannten Komödien „Das Schatzkästchen" (La cassaria), „Die Untergeschobenen" (I suppositi), „Die Kupplerin" (La lena) und „Der Schwarzkünstler" (Il negromante), stand Ariosto durchaus auf dem schmalen Boden, den die italienische Commedia erudita bis zu seinem Auftreten errungen. Die Nachahmung der römischen Dramatiker, eine Art Umdichtung derselben, die sich in einzelnen Scenen der volksthümlichen Farce näherte, war gewissermaßen eine unerläßliche Forderung der Zeit. Bei der Beurtheilung seiner dramatischen Anläufe kann es sich nur fragen, mit wie viel eigenem dramatischen Instinkt, mit wie viel Lebendigkeit im Detail, mit wie viel sprachschöpferischem Genie die Umdichtung aus dem Lateinischen ins Italienische unternommen wurde. Kein Zweifel, daß hiernach Ariosto unter den Dramatikern der Renaissance ein hervorragender Platz anzuweisen ist. Denn obschon er in der Fabel seiner Lustspiele meist den römischen Vorbildern folgt, in der Charakteristik den Ballast derselben an thörichten Alten, liederlichen jungen Burschen, frech-verschlagenen Sklaven (bei ihm Bedienten) und Kupplern mit übernimmt, auch die zahlreichen Erzählungen beibehält, durch welche die Einheit des Orts und der Zeit gerettet werden soll, zeigen doch die Behandlung des Dialogs, die Hervorkehrung aller Vortheile, welche die italienische Sprache dem Dramatiker bietet, die Verlegung der Scene nach Italien und in die eigene Zeit des Dichters, wie sie wenigstens in den „Untergeschobenen" und dem „Schwarzkünstler" stattfindet, die Mischung moderner Sitten mit den Voraussetzungen der römisch-griechischen Komödie, die Einführung neuer Figuren, welche der Kunstkomödie und dem Leben direkt entlehnt waren, Figuren, von denen z. B. die des Rechtsprofessors in den „Unter-

geschobenen", des Negromante selbst im „Schwarzkünstler" volle Realität hatten, daß er dem selbständigen italienischen Drama Schritt um Schritt näher kam. Leider lag die stärkste Lebenswahrheit, welche in Ariosto's Komödien Eingang fand, auf der unerfreulichsten Seite. Die grobe Sittenlosigkeit und rücksichtslose Genußsucht, die Leichtgläubigkeit der Unerfahrenen und die ruchlose Ausbeutung ebendieser durch die Erfahrenen und Gewitzigten, welche in Ariosts Lustspielen einen so breiten Raum einnehmen, waren eben nur allzu wirklich. Scenen wie die genial=freche in den „Untergeschobenen", in welcher Erostrats Bedienter Dolippo den Sienesen durch Drohung, Einschüchterung und Ueberlistung zum Sicilier und untergeschobenen Vater des Erostrato preßt, oder wie das Zusammentreffen des echten und falschen Vaters, des wirklichen und vermeinten Filigono mit dem als Erostrat herumlaufenden schurkischen Diener Dolippo, Scenen wie die im „Schwarzkünstler", in welcher der Zauberer Jachelino, der eigentlich einer von den aus Kastilien verjagten Hebräern ist, sich „als Philosoph, Arzt, Sterndeuter, Geisterbeschwörer und Tausendkünstler producirt und von all diesen Künsten nicht mehr versteht als Ochse und Esel vom Orgelspiel", dem Cintio vorschlägt, ihn von seiner überflüssigen Frau dadurch zu befreien, daß er ihr einen Liebhaber ins Zimmer hext und einen großen Skandal verursacht, mußten durch ihre Detaillirung als unmittelbarste Widerspiegelung des Tageslebens erscheinen. Man kann nicht sagen, daß Ariosto, obschon er sich mit den Hauptrichtungen seiner Zeit im innersten Einklang befand, den Lobredner derselben überall gemacht habe. Soweit seine Lustspiele nicht konventionelle, sondern wahrhaft angeschaute Gestalten und Scenen enthalten, sind sie ein Beitrag zur Sittengeschichte des damaligen Italien. Die Moral oder vielmehr Nichtmoral derselben gipfelt in der Weisung des Negromante an den zaghaften Cintio: „nicht so ängstlich zu sein, anderen Leuten zu schaden, wenn's nur einem selbst Nutzen bringe. Wir leben in einer Zeit, wo die Menschen nicht so leicht solche Narren sind; je vornehmer und größer einer sei, um so mehr fördere er seinen Nutzen auf anderer Kosten". In bitter=satirischer Wendung läßt der Dichter hier wie an zahlreichen anderen Stellen durchblicken, was er von den „Besten seiner Zeit" hält, deren Beispiel so allgemein nachgeahmt ward.

Es begreift sich nur zu gut, daß sich Ariosto am liebsten in die Regionen des freien Phantasiespiels flüchtete, in denen sich seine große erzählende Dichtung durchaus hält. Die ernsthafte und die scharf satirische Widerspiegelung des Lebens ließ sich in derselben in eine leichte, heitere Ironie auflösen, die bei dem Dichter, der weder Weltrichter und tiefer Herzenskundiger, noch äußerlicher Schönredner sein mochte und konnte, die natürlichste war. Der gewaltige Beifall, welchen Ariosto's Epos auch nach seiner Grundstimmung unter den Zeitgenossen fand, beruhte sicher auf einer gewissen Allgemeinheit ebendieser Grundstimmung. „Der rasende Roland" (Il Orlando furioso; ältester Druck [nur 40 Gesänge], Ferrara 1516; Ausgabe letzter Hand in 46 Gesängen, ebendas. 1532; neueste Ausgaben von Gioberti, Florenz 1846; von Camerini, Mailand 1870[1] gab sich als eine Fortsetzung des „Verliebten Roland" des Bojardo und setzte die Kenntnis des letztern Gedichts ungefähr in dem Maß voraus, wie Pulci, Bojardo und alle übrigen stoffverwandten Epiker die Kenntnis der „Reali di Francia" und „Spagna", der Volksromane und Rhapsodien aus dem karolingischen Sagenkreis vorausgesetzt hatten. Die ganze Behandlungsweise Ariosto's machte dies „Kennen" in der Hauptsache wieder unnöthig, und die Mehrzahl der Leser des „Rasenden Roland" von der Mitte des 16. Jahrhunderts an hat in der That nur diesen genossen und gekannt. Die stärkste Wirkung des Gedichts beruhte nicht auf dem Stoff (so günstig derselbe für den Dichter auch lag), sondern auf Ariosto's Subjektivität, und wenn ein feindselig gegen Ariost gestimmter deutscher Beurtheiler meint: „die meisten sowohl Mängel als Vorzüge des Gedichts gehörten Ariosto gar nicht an, sondern nur die weitere Bearbeitung, der größere Takt in der Benutzung des Gegebenen, die Verfeinerung der Scherze und eine unnachahmliche gleichförmige Anmuth, die über das Ganze ausgegossen ist" (Ruth, „Geschichte der italienischen Poesie", 2. Theil, S. 253), so spricht er damit das höchste Lob aus, weil Ariosto's ganze künstlerische

[1] Aelteste deutsche Uebertragung in Prosa: „Roland der Wüthende", von Wilhelm Heinse (Hannover 1782—83, 4 Bde.); Uebertragungen im Versmaß des Originals von J. D. Gries (Jena 1804—1809, 4. Auflage, Berlin 1851) und von Karl Streckfuß (Halle 1818—26; umgearbeitete Ausgabe letzter Hand, ebendas. 1849); Proben einer neuen Uebertragung von Otto Gildemeister in Hillebrands „Italia", Bd. 2.

Absicht sich offenbar auf die Vergeistigung des Stoffs, die Erreichung der unnachahmlichen gleichförmigen Anmuth gerichtet hat. Die Ausführung im ganzen stellt sich nur als Fortsetzung (bei der Endlosigkeit des Stoffs läßt sich von einem Schluß gar nicht sprechen) des Bojardo'schen Gedichts dar. Nur dem Namen nach ist freilich Roland noch der „Held" des Epos. Neben ihm treten Rinaldo, Brandimart, Gryphon, Astolf, Marfisa, Zerbin, Mandricart und Rodomont mindestens als gleichberechtigte Mittelpunkte des Gedichts auf. Auch die Raserei, in welche der „Graf" Angelika's wegen verfällt, füllt nur wenige Gesänge. Der eigentliche Held ist offenbar Ruggiero, den Ariost von Hektor abstammen und Vater des Hauses Este werden läßt. In diesem Sinn könnte man die Heirath des zum Christenthum bekehrten Rüdiger mit Rinaldo's Schwester Bradamante als den eigentlichen Zielpunkt der Erzählung betrachten. Da aber auf alle Fälle dieser Zielpunkt nicht ausschließlich genug hervortrat, verdeutlichte Ariost die mit seinem Gedicht verbundenen Huldigungsabsichten durch jene Weißagungen und Prophezeiungen, in denen er die Brücke von den Tagen Karls des Großen zu denen Herzog Ercole's schlägt. Die Fee Melissa zwingt Bradamante, ehe sie noch Nachkommen hat und haben darf, sich über die künftige Geburt des aus ihrem Blut stammenden erlauchten Hippolyt zu freuen, eine Freude, die auf den modernen Leser ungefähr so wirkt, wie sie Ariosto selbst empfunden haben muß: frostig und äußerlich. Die sämmtlichen Kämpfe und Kampfsscenen des Gedichts aber erwachsen (und das gibt ihnen im Sinn des Dichters die Einheit) aus der erregten Leidenschaft, der Sinnlichkeit der Helden und Heldinnen. Der große Kampf zwischen Christen- und Heidenwelt bleibt wohl immer der Hintergrund, aber für seinen Verlauf und Ausgang entwickelt der Dichter keinerlei Pathos. Es fehlt Ariosto nicht an einer guten Dosis der Skepsis, die seiner Zeit eigenthümlich war. Braucht man unter den allegorischen Gestalten, die neben Feen und Zauberern die Maschinerie des Gedichts verstärken müssen, den Hochmuth, so sucht man ihn an den der Andacht geweihten Orten am sichersten, und „solang' er ferne bleibt der Klosterschwelle, läßt er die Heuchelei an seiner Stelle". Ebendaselbst wird die Zwietracht angetroffen, wie sie die frommen Mönche anfeuert, sich gegenseitig das Brevier um die Ohren zu schlagen. Als Ruggiero von Bradamante veranlaßt wird, sich taufen zu lassen,

setzt er der Ceremonie kein Bedenken entgegen, — da er für die Geliebte bereit ist, durchs Feuer zu gehen, kann ihm eben auch das Wasser recht sein.

An Momenten ernster Reflexion fehlt es dem „Rasenden Roland" trotz dieser skeptischen Ironie und trotz der tollen und frivolen Geschichten, die als Perlen eigener Art in das kunstvolle Gewebe eingesetzt sind, keineswegs. Abgesehen von der Religion ist für alle Momente gesorgt, für sehnsüchtige und empfindsame so gut wie für nachdenkliche. Die Gesänge beginnen sogar meist mit allgemeinen Betrachtungen und speciellen Beobachtungen: z. B. über den Gegensatz des instinktiven Genies der Frauen und der prüfenden, wägenden Klugheit der Männer (Gesang 18), über die eigenthümliche Macht des Geizes und der Habsucht gerade über bevorzugte, durch Wissen und Geist ausgezeichnete Männer (Gesang 43). Die Einwirkungen Machiavells und seiner politischen Erlebnisse machen sich gleichfalls geltend: dem Dichter ist Alfons von Ferrara das Ideal eines Fürsten, weil er „stets in dem den größten Thoren schaute, der andern mehr als eignen Kräften traute", und „es gehorchen stets die großen Massen am meisten dem, den sie am meisten hassen".

Unter den zahlreichen prachtvollen Einzelmomenten des Ariost'schen Gedichts verdienen die Gesänge, in denen Roland in Raserei versetzt wird durch die Entdeckung von Angelika's Untreue mit Medor (Gesang 23), der Tod Zerbino's (Gesang 24), der freche Schwank von der unüberwindlichen List und Untreue der Frauen (Gesang 28), das Gegenstück von der Treue bis zum Tode der schönen Isabella (Gesang 29), die Reise Astolfs in den Mond (Gesang 34), die ganze Schlußepisode des Gedichts, welche die letzten Prüfungen der Liebe Ruggiero's und Bradamante's behandelt (Gesang 44 — 46), hervorgehoben zu werden. Aber auch die Geschichten von Ginevra (Gesang 6), Olympia (Gesang 10), der Sturm Rodomonts auf Paris (Gesang 16 und 17), der eifersüchtige Kampf zwischen Bradamante und Marfisa (Gesang 36), die keck humoristische Weiberprobe (Gesang 43) können ihre Wirkung niemals verfehlen und leuchten aus der Fülle der Abenteuer heraus.

Ganz äußerlich, fast armselig und in gewissem Sinn dem Dichter ein Unrecht zufügend, erscheint jede Wiedererzählung der bunten Scenen des „Rasenden Roland". Weder der Reichthum der Phantasie, noch die Grazie des Stils lassen sich aus

dem bloßen Bericht der Abenteuer erkennen, und selbst die Lobsprüche, welche dem „Rasenden Roland" gerechterweise ertheilt worden sind, können immer wieder nur die farbige Pracht der Einzelgesänge, die vollendete Anmuth des Ganzen rühmen. Wenn trotzdem an Ariosto falsche Maßstäbe gelegt, die Bedeutungslosigkeit der Komposition im ganzen, der allzu phantastische Wechsel der Scenen, die geringe seelische Tiefe seiner Charaktere beklagt wurden, so trug er selbst daran keine Schuld — denn nicht leicht hält sich ein größeres poetisches Werk so unbedingt in den Schranken seiner ursprünglichen Anlage, die wohl auch die Schranken der dichterischen Natur Ariosto's waren. Das Vollgefühl der Meisterschaft schwebt eben über den Gesängen und Ottaven des in seiner Art einzigen Werks. Der Dichter unternimmt nichts, das er nicht ganz zu erreichen und durchzuführen vermag; er ist seiner Wirkungen unbedingt sicher, obschon ihm keineswegs alle höchsten Wirkungen der Poesie zu Gebote stehen. Die Verwandtschaft der Kunstweise des Ariost mit der Kunstweise der Hochrenaissance, sein unablässiges Durchbilden, Vergeistigen bekannter Handlungen, sein Hervorbilden neuer, eigenthümlicher Momente in diesen Handlungen hat selbst Anlaß gegeben, ihn vorzugsweise als poetischen Maler aufzufassen. Der Nachdruck dabei muß doch immer auf dem Wort poetisch liegen. Wenn auch Lessing noch mehr als eine Stelle im „Rasenden Roland" hätte finden können, in welcher der Poet die Grenzen der Poesie nach der Malerei hin überschreitet, so hält Ariosto doch im großen und ganzen das Gesetz der poetischen Vorwärtsbewegung, des Schilderns durch Handlung völlig ein. Seine glanzvollen Scenerien, die lebendigen Personenschilderungen, selbst der Kostümapparat, den er gelegentlich aufbietet, übersteigen doch die Kraft seiner Erzählungskunst nicht: er wandelt immer wieder alles, wenigstens beinahe alles, in Bewegung um. Das gesammte unwirkliche Zauber- und Ritterwesen seines Stoffs verschwindet zuletzt vor der Lebendigkeit und Kraft, mit welcher alle Vorgänge im einzelnen dargestellt werden, — jede Episode des Gedichts erscheint im Augenblick unbestreitbar wahr (selbst wenn in den Kampfscenen Arme und Beine fliegen) und zwingt uns vollen Glauben ab; die Phantastik und die über derselben schwebende Ironie des Dichters, die auf den Hörer und Leser übergeht und übergehen soll, liegen erst in der endlosen Folge

der unmöglichen Abenteuer und Begebenheiten. Wie viel von dieser Wirkung an die prachtvollen, von Ariosto mit feinster Sprach- und Kunstempfindung gebauten, immer wieder gefeilten Ottaven gebunden ist, läßt sich nicht mehr untersuchen, — ganz gewiß aber vertrugen Rolands, Angelika's und Rüdigers Abenteuer keine Umschreibung in Prosa. Selbst im Italien seiner Zeit, wo alles Verse drechselte, die Empfänglichkeit durch das Uebermaß korrekter und eleganter Strophen einigermaßen abgestumpft war, empfand man den vollen Reiz der Verse Ariosto's und fühlte, daß es sich nicht leicht mit dem vollendeten „Stil" des großen humoristischen Dichters aufnehmen lasse. Gleichwohl ließ man es an eifriger Nachahmung und möglichst engem Anschluß an eine Kunst nicht fehlen, die in jedem Sinn den Idealen der Zeit entsprochen hatte und dazu die Bürgschaft dauernder Wirkung in sich trug.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Nachfolger und Nachahmer Ariosto's.

Die Mustergültigkeit des Ariosto'schen Epos wurde mehr empfunden und trat in ihren Wirkungen zu Tage, als daß sie von den tonangebenden Stimmen gepriesen worden wäre. Unter den italienischen Literatoren jener Tage waren manche, welche insgeheim und gelegentlich auch offen die Geringschätzung theilten, mit der Ariosto's Patron, der Kardinal von Este, die Abenteuer des „Rasenden Roland" begrüßt hatte. Aber die Masse der Cortigiani, der gebildeten Weltleute, der Künstler trat von vornherein auf die Seite Ariosto's. Die Gesänge des großen Gedichts schienen mit ihrem Reichthum unabgeschlossener Handlungen, ihrem Gestaltenüberfluß die Nachfolger und Nachahmer förmlich herauszufordern. Wie viele Schicksale waren nur angedeutet, wie viele Episoden ließen eine weitere Ausgestaltung zu, an wie vielen Enden verliefen die Fäden der bunten Abenteuer in die alten Fabeln, aus denen Ariost, wie vor ihm Pulci und Bojardo, geschöpft! Die Behandlungsweise Ariosto's entsprach dem in Italien herrschenden Sinn so durchaus, daß die Nachahmer entweder versuchten, die heitere, leichte Ironie, mit welcher der Meister dem romantischen Stoff frei gegenüberstand, oder die lebendige Anmuth und Farbenpracht seiner Schilderungen nachzubilden. Daß Ariosto's Zauber hauptsächlich in der schwer zu definirenden Mischung lebendigen, unmittelbaren Antheils und spielender Skepsis, reiner Gegenständlichkeit und leiser Ironisirung lag, daß sein sprachschöpferisches Genie eine Behandlung der Ottave erreicht hatte, bei der zwischen dem poetischen Vorsatz und dem Vortrag kein Bruch blieb, ward von den äußerlichen und schnellfertigen Jüngern des Meisters so wenig empfunden als von jenem Theil der Genießenden, die in allen Zeiten unfähig sind, Original und Nachbildung zu unterscheiden. Während

Ariosto eben nur durch seine Individualität, durch die völlig moderne Behandlung noch einmal für die Stoffwelt der karolingischen Sage interessirt hatte, trauten eine gute Anzahl von Poeten den Abenteuern und Helden selbst und allenfalls der flüssigen und eleganten Versifikation eine so außerordentliche Wirkung zu.

Einen direkten Versuch, den „Rasenden Roland", welcher mit dem Tode Rodomonts und der Vermählung Ruggiero's und Bradamante's schließt, bis zum Tode Ruggiero's fortzusetzen, unternahm Sigismondo Paolucci; es scheint indessen, daß wenigstens dieser Versuch allgemein als ein verfehlter betrachtet wurde. Dafür erfreute sich aber „Die verliebte Angelika" (Angelica inamorata, Venedig 1550) des Grafen Vincenzo Brusantini eines größern Beifalls. Brusantini, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Ferrara geboren, starb, nachdem er an verschiedenen italienischen Höfen gelebt hatte, im Jahr 1570 daselbst. Er scheint eine Art unabhängiger Natur gewesen zu sein, die in das spätere Höflingsthum nach spanischem Muster nicht hineinpaßte, und zog sich durch seine scharfen Epigramme mehrfache Mißhelligkeiten zu. Sein Gedicht behandelt den Tod Rüdigers und die Rache, welche Bradamante und Marfisa an dem verrätherischen Ganelon, seinem Mörder, nehmen. Aber es entbehrt alles warmen Lebens, aller bestrickenden Anmuth, ohne welche die Erzählung aus dem Fabelkreis zu einem kalten Bericht über gleichgültige Dinge auf der Stelle herabsinken mußte. Der gräfliche Dichter erprobte übrigens seine Verskunst auch an Boccaccio's „Decamerone", dessen Geschichten er durch die poetische Form zu heben glaubte. Fast den gleichen Stoff wie Brusantini in seiner „Angelika" behandelte Giambattista Pescatore in seinem Epos „Der Tod Rüdigers" (La morte di Ruggiero, Venedig 1547), ohne sich gerade höher zu erheben. Auch die Versuche, das Hauptinteresse auf einen andern Helden zu übertragen, beispielsweise Marco Guazzo's „Der hochmüthige Astolf" (Il Astolfo borioso, Venedig 1543) oder desselben Dichters „Belisardo" (Belisardo, fratello del conte Orlando, ebendas. 1525), waren von keinem glücklichern Erfolg begleitet. Alle diese und zahlreiche ähnliche Werke bezeugten nur, wie lebhaft der Wunsch war, das Glück und den Erfolg Ariosto's zu theilen, und mußten in ihrer Wirkung um so kurzlebiger sein, als die selbstbewußte, heitere und zuversichtliche Welt, für welche Ariosto sein Werk gedichtet hatte, seit dem Tode des großen Dichters mehr und mehr von Zeit-

einflüssen durchdrungen und zersetzt wurde, in denen der köstliche Uebermuth des „Rasenden Roland“ nicht mehr gedeihen wollte. Zu der bloßen Ottavenaufreihung bedurfte es freilich keiner höhern poetischen Stimmung, sondern lediglich jenes Formgefühls und jener Freude am künstlerischen Schein, welche unter den Italienern der Hochrenaissance weit verbreitet waren.

Der Erfolg und die Geltung des Ariosto'schen Epos zwangen selbst solche Poeten, die ihre Natur im Gegensatz zu derjenigen des Roland-Dichters fühlten, gleichsam wider Willen nach dem Lorbeer desselben zu ringen. Unter den Nachfolgern des Ariosto befindet sich ein Dichter wie Bernardo Tasso, der Vater eines berühmtern Sohns, bei dem wir zufällig genauer unterrichtet sind, wie er in die Nachahmung des gefeierten und modischen Stils hineingezwungen ward. Bernardo Tasso, 1493 zu Bergamo geboren, gehört in mehr als einem Betracht und nicht nur, weil er das längste erzählende Gedicht dieser Epoche verfaßt hat und der Vater des Torquato Tasso geworden ist, zu den anziehenden Gestalten dieser Zeit. Er hatte zu Padua studirt, in Rom, Venedig und Ferrara verschiedene Stellungen bekleidet und trat, nachdem er bereits als Dichter und Schriftsteller einen geachteten Namen erworben, 1531 in die Dienste des Fürsten Ferrante Sanseverino von Salerno, dessen Geheimschreiber er ward, und den er 1535 bei dem Zug Kaiser Karls V. nach Tunis begleitete. Er war Geschäftsträger seines Fürsten in Spanien, kehrte dann nach Salerno zurück und verheirathete sich hier mit der schönen und gebildeten Porzia de' Rossi, mit der er größtentheils in Zurückgezogenheit zu Sorrent lebte, wo ihm seine Kinder Torquato und Cornelia geboren wurden. Als aber 1547 der Fürst von Salerno durch den Zorn Kaiser Karls gestürzt und flüchtig ward, hielt Bernardo Tasso mit einer in jenen Tagen seltenen Treue bei seinem unglücklichen Herrn aus. Er suchte vergeblich Hülfe für den Fürsten am Hof Heinrichs II. von Frankreich, mußte lange Jahre flüchtig von Ort zu Ort irren, fand zuerst eine sichere Zuflucht bei dem Herzog von Urbino in Pesaro und trat schließlich in die Dienste des Herzogs von Mantua, in denen er 1569 als Gouverneur von Ostiglia starb. Schon früh als lyrischer Dichter geschätzt, publicirte er eine Sammlung seiner „Liebesgedichte“ (Amori, Venedig 1555) und begann bald, nachdem er in die Dienste Sanseverino's eingetreten war, den Ritterroman „Amadis“ zu einem großen

Heldengedicht zu bearbeiten. Er dachte an ein Epos in strengster Nachahmung der Antike und neigte offenbar mehr zum Stil der Trissino und Alamanni als zu dem des Ariosto hin. Aber nachdem er am Hofe von Salerno eine Anzahl Gesänge seines Epos nach seinem Entwurf mitgetheilt, begegnete ihm ein einmüthiger Protest; man fand die Langeweile der streng klassischen Manier unerträglich, wollte den Zauber der Ottaven nicht entbehren und drängte schließlich Bernardo Tasso zu einer Umarbeitung seines Gedichts in Ariosto'scher Manier. Mit großer Konsequenz hielt er dann an der Ausarbeitung seines Gedichts auch unter den Wechselfällen seines spätern Lebens fest und vollendete gegen Ausgang der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts sein romantisches Epos „Amadis" (L'Amadigi, Venedig 1560; kritische Ausgabe von Serassi, Bergamo 1755), das nicht weniger als 100 Gesänge und cirka 7000 Ottaven umfaßte. Die übergroße Breite, der Mangel innern Lebens und selbst äußerer Abwechselung, das gleichmäßige Fortlaufen gleichmäßig korrekter, aber schwungloser Verse, welche einer endlosen lombardischen Pappelchaussee gleichen, schlossen jede lebendige Wirkung des Gedichts aus, hinderten aber nicht, daß die schulmäßige Kritik den Stil des Bernardo Tasso dem des Ariosto gegenüber als eine Vervollkommnung erachtete. Immerhin setzte sich das große Amadis-Gedicht und namentlich die besonders bearbeitete Episode des Stoffs, „Floridante" (herausgegeben von Torquato Tasso, Mantua 1587), in ein gewisses Ansehen auch in weiteren literarischen Kreisen, woraus zur Genüge hervorging, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die frische, unmittelbare Freude an der poetischen Kühnheit und Lebensfülle Ariosto's gegen die Schätzung der äußern Anlage und Form seines großen Gedichts zurücktrat.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Der römische Dichterkreis.

Während Florenz unter den politischen Wirren und Kämpfen der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts einen Theil seines Glanzes und seiner Bedeutung als italienischer Kulturmittelpunkt einbüßte, während sich an verschiedenen kleinen Höfen neue selbständige Literaturkreise bildeten, trat mit dem Beginn der Hochrenaissance das päpstliche Rom unter einer Reihe von Kirchenfürsten, der vor allen zwei Mediceer (Leo X. und Clemens VII.) angehörten, für kurze Zeit in das reiche Erbe von Florenz. Mit Julius II., dem gewaltigen Greis, dessen unpriesterliches Soldatenthum und politische Leidenschaft doch wie eine Erlösung nach dem schauerlichen Pontifikat Alexanders VI. (Borgia) wirkten, begann die Glanzzeit Roms, die im Grund nur bis zur großen Katastrophe der Stadt, der Eroberung und Plünderung im Jahr 1527, währte und in der Regierung Leo's X. (Giovanni de' Medici) gipfelte. „Nur ein paar Decennien lang war die Stadt Rom das klassische Theater dieser glänzenden Civilisation, das form- und tonangebende Centrum des europäischen Kulturlebens überhaupt. Sie nahm die Stelle ein, welche später unter Ludwig XIV. Paris erhielt. In Rom ist doch von keiner Centralisation schöpferischer Kräfte zu reden, welche auf Italien die Wirkung gehabt hätte, wie sie von Paris auf Frankreich ausging. Aber Rom zog damals in seinen Dienst die besten Geister Italiens, hier fanden sie das weiteste Feld für ihre Wirksamkeit und die höchsten Aufgaben für ihr Genie. — Die weltgeschichtliche Atmosphäre, die monumentale und ideelle Erhabenheit der Stadt konnten von dem künstlerischen Geist die provinzielle Schranke entfernen und seinen Anschauungen ein Gepräge von Größe geben, welches wesentlich römisch war. Selbst das Kirchliche

erweiterte sich hier durch die Weltidee des Papstthums, und das specifisch Christliche konnte in einem Zeitalter minder beschränken, wo die antike Kultur in das Christenthum aufgenommen war. Das Papstthum, einige Zeit hindurch der Führer der Civilisation, war unkirchlich, weltlich und luxuriös. Das Prachtgewand, in welches sich dasselbe hüllte, verdeckte keinem Blick die tiefe Erkrankung der Kirche, und doch muß man heute bekennen, daß im Angesicht der Bedürfnisse der Kultur das einzige Verdienst der Päpste jener Zeit gerade ihr Kultus des heidnischen Alterthums gewesen ist. Nichts Großes mehr, nichts, was von weltgeschichtlicher Bedeutung gewesen wäre, haben die Päpste nach der Renaissance zu leisten vermocht. Die Menschheit aber würde um viele Schöpfungen ärmer geworden sein, wenn der asketische Platonismus Savonarola's oder die bilderstürmende Moral der ersten Reformatoren jene Päpste verhindert hätte, ihren Neigungen Raum zu geben. — Die Saturnalien Roms dauerten nicht ewig. Die edleren Wirkungen jenes großartigen Luxus der Renaissance überlebten die Stürme der Zeit, und als Denkmäler des in Ueppigkeit verweltlichten Papstthums stehen da der St. Petersdom und der Vatikan mit den Meisterwerken heidnischer wie christlicher Kunst." (Gregorovius, „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter", VIII, S. 108.)

Wieder und wieder drängt sich jedem Darsteller der Gesammtkultur Italiens im Zeitalter der Renaissance die außerordentliche Ueberlegenheit der Vertreter und Schöpfungen der bildenden Kunst über die der Literatur auf. Der Dichterkreis, der sich am römischen Hof Leo's X. sammelte, erträgt keinen Vergleich mit Michelangelo und Raffael, mit Peruzzi und Bramante und kaum einen Vergleich mit den hervorragenderen Schülern derselben. Selbst diejenigen Poeten, welche durch eine gewisse Kraft und Naturfrische des Talents hervorragten, wußten ihr Talent nicht in großen Aufgaben zu koncentriren, und nahezu alle litten unter den Einwirkungen äußerer Verhältnisse, denen sie nicht widerstanden. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß doch nur bedeutende Naturen und originelle Leistungen sich über den Troß des römischen Schöngeisterthums zu erheben vermochten. Denn Rom wimmelte in den Tagen Leo's von Dichtern, Dichterlingen und poetischen Witzbolden, von Literaten aller Arten und Formen. Die Männer im Kardinalspurpur strebten nach geistiger Auszeichnung, und selbst die Hefe der

damaligen Gesellschaft: Kuppler, Possenreißer und niedrige Schmarotzer, boten ihre Dienste mit Sonetten an oder vergalten erfahrene Zurücksetzungen mit Epigrammen. Das Charakteristische der römischen Schriftstellerwelt lag darin, daß fast keine unter den namhafteren Persönlichkeiten römischen Ursprungs war. Aus ganz Italien hatten sich die Talente zusammengefunden, die am Hof des Mediceischen Papstes glänzten.

Bringt man lediglich die Stärke der Begabung, die Originalität der Natur in Anschlag, so ließ der Lyriker und Novellist Francesco Maria Molza die sämmtlichen Poeten seines Kreises und seiner Zeit hinter sich. Ein so echter Repräsentant des geistig=sinnlichen Bacchanals der Hochrenaissance, daß eine ausgeführte Lebensgeschichte Molza's sich ohne irgend welchen willkürlichen Zusatz zum Kulturbild erweitern müßte, verdient der Dichter eine eingehendere Würdigung. Molza war 1489 zu Modena geboren, stammte aus angesehener und wohlhabender Familie, erhielt eine im Sinn der Zeit vorzügliche Erziehung und gelangte unter der Regierung Julius' II. (1505) nach Rom, wo er sich durch seine literarischen Kenntnisse und seine glänzende Beherrschung der lateinischen Sprache rasch eine außerordentliche Geltung in den humanistisch=poetischen Kreisen verschaffte. Man rühmte von seinen lateinischen Gedichten, daß sie mit Ovid und Tibull wetteiferten. Frühzeitig wandte er sich inzwischen der italienischen Poesie zu. Die Quelle seiner Gedichte war ein Leben voller Leidenschaft und sinnlicher Abenteuer — Molza überließ sich völlig dem berauschenden Sinnentaumel, der damals in Rom mehr die Regel als eine Ausnahme bildete. Schließlich drang nicht nur der Ruhm seiner feurigen Sonette, sondern auch die Kunde von den Anlässen dieser Gedichte nach Modena. Molza's Vater rief ihn heim und verheirathete ihn 1512 mit einem anmuthigen Mädchen seiner Vaterstadt, welche ihm mehrere Kinder gebar und den unsteten Poeten ein paar Jahre hindurch fesselte. Bereits 1516 trieb es ihn wieder nach dem glänzenden, üppigen Rom, wo er in fast allen Künstlern, Gelehrten und Dichtern Freunde, an den Kardinälen Hippolyt von Medici und Alessandro Farnese hervorragende Gönner besaß. Er nahm die Lebensweise seiner Jugendtage alsbald wieder auf und erregte selbst unter den tausenden von genußsüchtigen, zügellosen Naturen, die Rom vereinigte, verdientes Aufsehen. Er brachte seine Huldigungen ebenso hervorragenden vornehmen

Frauen, wie Giulia und Camilla Gonzaga, als jenen geistreichen Kurtisanen, von denen das geistliche Rom wimmelte, und die man unbefangen feierte. Sein Gedicht in Ottaven „Die Nymphe des Tiber“ (La ninfa Tiberina) galt der Verherrlichung der schönen Faustina Mancini; seine zahlreichen Sonette athmeten die Freudigkeit, das volle Entzücken, mit denen der Poet auf den bunten Wogen des Lebens dahintrieb. Nichts Gemachtes, Akademisches war in seinen Versen, und obschon er sich (zum Schaden der vollen Wirkung seiner Gedichte) der national gewordenen Form des Sonetts bediente, so spiegeln diese Sonette nur unmittelbare Leidenschaft, sprechen wirklich Erlebtes mit einem Feuer, einer Lebendigkeit aus, daß man sogar eine gewisse Art des Bilderprunks, eine erste leise Hinneigung zum schwülstigen Ausdruck in ihnen tadeln kann. An eine Seite Molza's (freilich nicht seine stärkste!) sollten in späterer Zeit Marini und die Marinisten anknüpfen! Immerhin war der Unterschied zwischen Molza's unmittelbarer Lyrik, welcher es an Korrektheit der Form, an „petrarchischer“ Reinheit der Sprache nicht fehlte, und den reflektirten Poesien groß genug, um dem Dichter aufrichtige Bewunderer zu schaffen. Molza ward Mitglied fast aller der zahlreich emporschießenden „Akademien“, er fand, wenn ihn der Roman seines Lebens in gefährliche Situationen brachte, immer wieder Gönner und Helfer. Seine Trennung von der Familie in Modena, die Vergeudung seines Vermögens und die Kunde von seinem ärgerlichen Leben veranlaßten schließlich den strengen Vater, ihn völlig zu enterben. Auch das scheint wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben, obschon es Zeiten in seinem Leben gab, in denen er seine Dürftigkeit bitter beklagte. Nach der Eroberung Roms und nach dem Tode Hippolyts von Medici (1535) gerieth der Dichter in große Bedrängnisse, trat aber dann in die Dienste des vorerwähnten Kardinals Farnese und gewann damit eine neue Grundlage seiner Existenz. Der glänzenden Zeit freilich, in der sich das ganze Rom von Molza's Liebesabenteuern unterhalten hatte, in der eine Verwundung Molza's, die ihm ein eifersüchtiger Nebenbuhler zugefügt, die Theilnahme des päpstlichen Hofs erregte oder die Monsignoren sich schmunzelnd das Geheimnis seiner Neigung zu einer sinnbestrickenden schönen Jüdin vertrauten, folgten böse Tage. Molza litt an den Folgen seiner Ausschweifungen, seine feurig-schwungvolle Natur ward durch Krankheit nieder-

gedrückt; in später Reue sehnte er sich zu der verlassenen Heimat und Familie zurück und verließ daher auch gegen Ende seines Lebens Rom, um 1544 in Modena zu sterben.

Ließ Molza als Lyriker in Bezug auf Phantasie und Wärme alle Dichter seines Kreises weit hinter sich, so blieb ihm doch die Gestaltung größerer Werke versagt. Seine Sonette und Kanzonen wurden nur zum Theil bei seinen Lebzeiten gedruckt, viele davon in Handschriften zerstreut, so daß erst lange nach Molza's Tod eine vollständige Ausgabe seiner „Italienischen und lateinischen Gedichte" (Poesie volgari e latine, herausgegeben von Serassi, Bergamo 1747) erfolgte. Noch schlimmer erging es Molza's Novellen, deren eine große Anzahl existirt hatte, von welchen nur wenige erhalten blieben. Ein guter Theil der Handschriften scheint bei der Plünderung Roms durch die Spanier und deutschen Landsknechte (Sommer 1527) zu Grunde gegangen zu sein. Das Andenken an die hervorragende, mit allen ihren Schwächen und Untugenden liebenswürdige Persönlichkeit Molza's blieb übrigens lebendig und taucht in aller Erinnerungen an die kurze Glanzzeit Roms in den Tagen Leo's und Raffaels wiederum auf.

Neben Molza galten zwei improvisatorische Talente als Säulen des römischen Poetenkreises und erfreuten sich bei Leo X. und der römischen Gesellschaft besonderer Vorliebe: Antonio Tebaldeo, in der überschwänglichen Sprache der Zeit als „der Göttliche" bezeichnet und seinem Bild auf Raffaels Parnaß eine sicherere Unsterblichkeit verdankend als seinen Gedichten, und Bernardo Accolti von Arezzo, der in hochfliegender Bewunderung als „der Einzige" (l'unico) gefeiert ward.

Antonio Tebaldeo, wahrscheinlich um 1463 zu Ferrara geboren, war in seiner Kunstweise ein Nachfolger des Serafino von Aquila. Er studirte Medicin, widmete sich aber dann gänzlich der Kunst und zog, seine Improvisationen von Sonetten und rythmisch freieren und lebendigeren Gedichten mit der Zither begleitend, an den Fürstenhöfen und bei den Mäcenaten Italiens umher. Nachdem er schon früher in Rom aufgetreten war, erschien er nach der Thronbesteigung Leo's X. wieder daselbst und bewarb sich um die Gunstbezeigungen und Belohnungen, die der Mediceische Papst für jeden, der ihn unterhielt oder ihm schmeichelte, bereit hatte. Die Lästerchronik der Zeit wußte zu erzählen, daß er für ein einziges Leo lobpreisendes (lateinisches)

Epigramm 100 Dukaten ausgezahlt erhalten habe, daß er trotz aller Geschenke, Begünstigungen und Erfolge doch immer wieder der Dürftigkeit verfallen sei. Es gelang Tebaldeo ungeachtet seiner Beliebtheit eben nicht, sich den Rückhalt jener sicheren Pfründen und Sinekuren zu sichern, nach denen seine Genossen eifrig strebten; er scheint der allgemeinen Ueppigkeit seiner Tage und namentlich dem Wein gehuldigt zu haben, und so starb er nach dem Hereinbruch der schlimmen Zeiten im Jahr 1537 zu Rom in äußerster Armut. Seine Sonette und sämmtlichen Gedichte erwecken den Eindruck, daß ihr Hauptreiz und ihre Hauptwirkung in der Kunst des Vortrags gelegen habe; eine wirklich eigenthümliche Persönlichkeit oder ein tieferes Gefühlsleben spiegeln sie nicht wider.

Literarisch bedeutsamer und von bleibenderem Werth waren die Schöpfungen Bernardo Accolti's. Geboren 1465 zu Arezzo, der Geburtstadt Petrarca's, Sohn des Geschichtschreibers Benedetto Accolti, der in lateinischer Sprache die Geschichte des ersten Kreuzzugs schrieb, hatte Bernardo die volle humanistische Bildung erhalten. Sehr früh begann er sein lyrisches Talent in der Weise Serafino's von Aquila auszuüben und glänzte damit zuerst am Hofe von Urbino. Er improvisirte zur Laute Gedichte in allen Formen und erregte stürmischen Enthusiasmus seiner Hörer. Unter Leo X. kam er nach Rom, wo sein Bruder Pietro, nachmals Bischof von Ancona und Erzbischof von Ravenna, in gutem Ansehen stand. Er fand willkommene Aufnahme am päpstlichen Hof; er begeisterte als Improvisator und Dichter gleichmäßig den Papst, die Gesellschaft der Humanisten, Poeten und Künstler wie die unteren Volksklassen Roms. Leo X. ließ, wenn er im Vatikan sang, d. h. zur Laute improvisirte, die Thüren des Saals öffnen, damit möglichst viele Menschen dem Virtuosen lauschen konnten. Accolti's Produktion entsprach genau dem Maß künstlerischen Sinnes und der geistigen Richtung, welche der römischen Gesellschaft dieser Periode eigen waren. Eine augenblickliche Beherrschung des vorhandenen Gedanken- und Gefühlskreises, ein gewandtes Form- und Sprachtalent galten ihr für poetisches Genie und entzückten sie unbedingt. Die Lobsprüche für Accolti waren ungemessen. Pietro Aretino erzählt in seinen Briefen von seinem Landsmann, daß, wenn „der Einzige" gesungen habe, die Handwerker ihr Werkzeug hingeworfen, die Krämer ihre Läden geschlossen hätten,

um sich mit den Monsignoren und Akademikern zum päpstlichen Palast zu drängen. An äußeren Belohnungen fehlte es dem bewunderten Talent nicht: Accolti wurde apostolischer Skriptor, mit Gnadengeschenken so reich bedacht, daß er sich den Titel eines Herzogs von Nepi kaufte; er genoß Ehren, die manchem Dichterfürsten nicht zu theil geworden. Accolti überlebte die eigentlichen Glanztage Roms und starb 1535, bis an sein Ende seinen großen Ruf behauptend. Seine „Gedichte“ (Poesie; erster Druck, Florenz 1513) zeichneten sich durch verschiedene Eigenthümlichkeiten aus. Die Mehrzahl der Sonette spielt allerdings im Kreis der „petrarchisch“ getauften Empfindungen, Phrasen und Bilder. Höchstens überschreitet der rhetorische Pomp einzelner die ohnehin in dieser Beziehung weiten Schranken. Dafür versuchte sich Accolti in zahlreichen „Strambotti“. Unter diesen verstand er keineswegs volksthümliche Weisen in der Art des Serafino von Aquila (vergl. Theil I, S. 188), sondern eine Art epigrammatischer Stanzen. In einer Ottave wurde irgend ein Thema erotischer Natur behandelt oder auch eine Gestalt des Alterthums (Lucretia, Kleopatra rc.) selbstredend eingeführt, das Ganze auf eine oft herzlich unbedeutende Pointe zugespitzt, welche die beiden Schlußzeilen enthalten. Diese poetischen Spielwerke erhielten den reichsten Beifall der poetisirenden Kreise, in denen Accolti sich bewegte. Die „Kapitel“ (capitoli) hatte er wieder mit allen Dichtern und Dichterlingen seiner Zeit gemein; auch in ihnen hat er einzelne Gedanken, kräftige Bilder und geistreiche Wortwendungen, die es vollkommen verständlich machen, daß er geschätzt wurde, den heißen Enthusiasmus aber für „den Einzigen“ nicht erklären, wenn er nicht eben lediglich seiner Improvisationskunst gegolten hat. Den Neigungen seines fürstlichen Beschützers Leo für theatralische Darstellungen huldigte Accolti mit einer Komödie, „Virginia“, welche mehrfach aufgeführt und mit einem Enthusiasmus aufgenommen ward, der beinahe denjenigen für die Gesänge des Aretiners erreichte. Accolti's „Virginia“ scheint zu jenen Stücken gehört zu haben, um deren willen der Papst die theaterspielenden Akademiker von Siena, die sich selbst „die Rohen“ (i rozzi) nannten, nach Rom berief. Jedenfalls war die „Virginia“ Accolti's ein höchst beachtenswerthes Werk, insofern es nicht als eine Nachahmung der antiken Lustspiele gelten darf, sondern einen national-romantischen Stoff selbständig zu behan-

deln suchte. Derselbe wurde dem „Decamerone“ des Boccaccio (der neunten Novelle des dritten Tags) entlehnt, entstammte also derselben Quelle, aus welcher nachmals Shakespeare sein Lustspiel „Ende gut, alles gut“ schöpfte. Aus dem gleichen Stoff ergaben sich so gleichartige Situationen, daß selbst die Behauptung ausgesprochen werden konnte, der große britische Dramatiker habe die Komödie des Accolti gekannt und benutzt (Klein, „Geschichte des Drama's“, IV, S. 547 u. f.). Jedenfalls gestaltete Accolti seinen Stoff nicht ohne Geschick und gewisse dramatische Ansätze. Er verwandelte Julie, die Tochter des Arztes Gerhard von Narbonne, in eine Virginia, verlegte die Handlung aus Frankreich nach Italien, beließ aber im großen und ganzen den Gang der Novelle und die Hauptmotive derselben. Bei Accolti erbittet sich Virginia für die Heilung des Königs von Neapel den Prinzen von Salerno, welchen sie liebt, zum Gemahl. Während der Prinz die aufgezwungene Gemahlin zurückstößt, hat ein Edelmann des neapolitanischen Hofs, Sylvio, sich leidenschaftlich in sie verliebt und setzt die Thorheit des Prinzen, eine Perle wie Virginia zu verschmähen, in das hellste Licht. Es folgen dann die Scenen, in denen der Prinz, der sein Land und seine Gemahlin verlassen, um die Gunst einer mailändischen Dame, Camilla, wirbt und Virginia durch diesen Umstand und ihre liebevolle List zu einer Liebesnacht mit dem hartherzigen Gemahl gelangt. Der fünfte Akt zeigt endlich die Begegnung des nach Salerno heimgekehrten Fürsten mit der inzwischen Mutter gewordenen Gattin und den versöhnenden Ausgang des bunten Drama's. War dasselbe im Stoff von den gelehrten Dichtungen der Zeit weit abweichend, zeichnete es sich wenigstens in einigen Hauptstellen durch eine größere Wärme und Lebenswahrheit des Inhalts aus, als sie gleichzeitigen dramatischen Versuchen der Regel nach eigen war, so näherte es sich in der sprachlichen Form ganz den akademischen Stücken. Accolti's „Virginia“ ist theils in Terzinen, theils in Ottaven geschrieben, womit rasche dramatische Entwickelung, Lebendigkeit und Schlagkraft des Dialogs von vornherein ausgeschlossen waren und das pathetisch-rhetorische Element in den Vordergrund trat. An diese Form der „Virginia“ hätte eine lebendige nationale Komödie nicht anknüpfen können, wohl aber an die verhältnismäßige Reinheit des Stoffs, an das keimende Innenleben der auftretenden Charaktere.

Freilich war „der Einzige" keineswegs der einzige Lieblingsdramatiker Leo's und seines geistlich-schöngeistigen Hofs. Accolti's „Virginia" entbehrte eines Gewürzes von unzweideutiger Frechheit und Schamlosigkeit, welches man in diesen Lebenskreisen nur ungern vermißte. Die Lust Leo's an Possenreißereien und obscönen Witzen ward in charakteristischer Weise durch einen ihm zunächst stehenden Dichter befriedigt, welcher im Rom der Hochrenaissance eine hervorragende Rolle spielte, durch Bernardo Dovizi (Divizio) Kardinal Bibbiena. Geboren 1470 zu Bibbiena im Toskanischen, war der keiner angesehenen Familie Entstammende nach beendigten Studien in die Dienste des Kardinals Giovanni de'Medici getreten, hatte sich, namentlich durch seine witzige Unterhaltung, zum Liebling und Vertrauten des unterhaltungslustigen Mediceers aufgeschwungen. Seine Leistungen als lateinischer Dichter und als ciceronianischer Briefsteller verschafften ihm auch in den Kreisen der humanistischen Schöngeister Ansehen. Diplomatisches Talent entwickelte er als Geheimsekretär des Kardinals Medici bei dessen Papstwahl im Jahr 1514. Wenn man den allverbreiteten Skandalgeschichten jener Tage irgend glauben darf, war es Dovizi, der durch die Mittheilung, daß sein Gebieter an einem widerwärtigen Geschwür leide und unmöglich lange leben könne, die zögernden Kardinäle zur Wahl Leo's X. bestimmte. Zum Dank überschüttete ihn der Mediceer mit reichen Pfründen, erhob ihn zum Kardinal Bibbiena, ließ ihn an seinem Hof als gebietenden Arrangeur aller Feste und Vergnügungen schalten. Bibbiena gehörte zu den Naturen, die am heitersten auf den Wogen des großen, prachtvollen Genußstroms schwammen, der Rom durchrauschte. 1518 als Legat nach Frankreich gesandt und, wie es scheint, von dem staatsklugen König Franz durch die Aussicht auf die Tiara geködert, fiel der Kardinal zuletzt, trotz seiner äußersten Leistungen für die Heiterkeit des Papstes, bei Leo in Ungnade, und bei seinem am 9. November 1520 erfolgten plötzlichen Tode schwirrten unheimliche Gerüchte von einer politischen Vergiftung durch die Tiberstadt.

Die literarische Hauptleistung Dovizi's war die Komödie „Calandria" (Calandria; ältester Druck, Siena 1521), welche er um 1506 geschrieben hatte, und die unmittelbar darauf am Hofe von Urbino mit großem Beifall aufgeführt worden war. Im Jahr 1514 ließ Leo X. eine Aufführung im Vatikan zu

Ehren der Marchesa Isabella Gonzaga von Mantua mit unerhörter Pracht veranstalten. Das Stück mußte der edlen Dame behagt haben, denn neben den Wiederholungen in Rom fanden späterhin mehrfache Aufführungen in Mantua statt. Zu der ersten im Vatikan stattfindenden hatte der große Architekt Baldassare Peruzzi die Dekorationen hergestellt; sie fand mit Musikbegleitung statt und erregte neben dem Entzücken der Zuschauer doch auch die Empfindung, daß es unwürdig sei, Schauspiele dieses Gepräges vor dem höchsten Haupte der Christenheit in Scene zu setzen. Selbst ein Humanist wie Giraldi rief zürnend aus: „O Zeiten, o Sitten, der ganze Schmutz der alten Scene ist wiedergekehrt". Bibbiena's „Calandria" war nichts als eine freie Bearbeitung der „Menächmen" des Plautus. Die Situationen der Zwillingsgeschwister, des in Frauenkleidern und als Liebhaber der Fulvia im Haus des Calandro lebenden Lidio, der durch seine Kleidung die Begierde des tölpelhaften Calandro weckt, während er die der Fulvia stillt, und der Santilla, die in Mannskleidern und mit einem männlichen Diener lebt, überbieten an Schamlosigkeit die liederlichsten Novellen. Dovizi gefällt sich in der breitesten Ausmalung der erdenklichen Zwei- oder vielmehr Eindeutigkeiten. Die freche Geldgier der Zwillingsgeschwister, die geile Ueppigkeit der Fulvia, die Dummheit des Calandro, die spitzbübische Pfiffigkeit des Ruffo geben Anlaß zu Scenen von frechster Lebendigkeit und zum Theil toller Komik. Von Poesie, von erhöhtem Leben ist in der „Calandria" nicht mehr die Rede; die gemeinsten Züge, die das italienische Volksleben der Zeit aufwies, sind hier begierig aufgegriffen. Der Dialog in rascher, echt dramatischer Prosa erhöht die realistische Wirkung der Komödie, die in ihrer Weise selbst meisterhaft genannt werden kann, obschon sie all ihre Farben mit Schmutz mischt und noch über die unglaublichen Situationen hinaus mit hundert kleinen Zoten und lüsternen Wortwendungen im einzelnen den Beifall ihrer vornehmen, geistlichen und geistigen Hörer herausforderte. Daß es nicht an Nachahmern Bibbiena's in Rom fehlte, würde uns ohne das ausdrückliche Zeugnis mancher Reste dieser Literatur gewiß sein. Die Vorliebe Leo's für Burlesken und Obscönitäten übte eine wundersame Anziehungskraft auf alle Talente aus, die sich in diesen Dingen auszuzeichnen vermochten. Rom ward eine Zeitlang das Hauptquartier für alle komischen Dichter, manche Kardinäle hielten die Witz-

linge und literarischen Spaßmacher zu Dutzenden in ihren Palästen. Zum Literaturbild Roms in diesem Zeitraum gehören die Anwesenheit Francesco Berni's, des Begründers der parodistischen Epik, der längere Aufenthalt des Pietro Aretino, der durch seine späteren Leistungen die Ehre errang, das glänzendste und frechste aller verlotterten Talente zu werden, die Italien im Zeitalter der Hochrenaissance erzeugte. Dicht neben den zügellosen Poeten, deren Realismus jeder Rücksicht spottete, stand dann eine Gruppe äußerlich vornehmerer Naturen, deren Anschauungen von den Aufgaben der Poesie von denen Bibbiena's und Berni's wesentlich abwichen, und deren formelles Verdienst sie in die Reihe der italienischen Klassiker stellt, ohne daß ein eigenthümlicher Lebensinhalt, eine selbständige Natur in ihnen zu finden wäre.

An der Spitze dieser Talente des römischen Kreises glänzt der vielgenannte und hochgefeierte Pietro Bembo, dessen Verbindung mit den Humanisten, dessen lateinische Poesien und Briefe, dessen unbestreitbare Verdienste als Grammatiker und Philolog es fast unmöglich machten, klar und unbefangen über die Dürftigkeit und Aeußerlichkeit seiner Poesie zu urtheilen. Bembo, aus vornehmer venetianischer Familie stammend, am 20. Mai 1470 in der Lagunenstadt geboren, hatte die sorgfältigste Erziehung erhalten. Seine Jugend verbrachte er in Florenz, wo sein Vater als Gesandter Venedigs verweilte; sein Griechisch erlernte er in Messina von Laskaris und ragte, nach seinem Eintritt in den geistlichen Stand, unter den Philologen-Poeten hervor, die sich an den Höfen von Ferrara und Urbino zusammenfanden, trat hier in Beziehungen zu Giovanni de' Medici und ward nach dem Regierungsantritt desselben an Stelle des zum Kardinal beförderten Dovizi Sekretär Leo's X. An dem prächtigen Karneval der Regierung seines Gönners nahm er trotz seiner ernstern Haltung und dem unverkennbaren Zug seiner Natur zur Pedanterie seinen vollgemessenen Antheil. Nach dem Tode des Papstes war er in der Lage, sich zurückziehen zu müssen, und wandte sich nach Padua, wo er an seinem großen grammatischen Werk: „Le prose“ (zuerst Venedig 1525) arbeitete, seine Geschichte Venedigs in lateinischer Sprache begann und im übrigen ein Leben voll üppig-glänzenden Behagens führte, in dem ihm Muße genug blieb, jede seiner Schriften jener vierzigmaligen Prüfung zu unterwerfen, welche die Zeitgenossen in athemlose Bewunderung

setzte und Bembo in der That zu einer völligen Reinheit und Korrektheit, wenn auch nicht zur Wärme und Originalität des Stils verhalf. Als Dichter ließ er sich als den eigentlichen Nachfolger Petrarca's im Cinquecento preisen und war in der That ein treuer Nachbildner und Nachahmer des lyrischen Meisters. Aber obschon er in einer edlen Venetianerin eine Laura fand und, um die Aehnlichkeit mit Petrarca voll zu machen, in freier Verbindung mit einer Freundin lebte, die ihm mehrere Kinder gebar, so quoll kein Hauch wirklichen Lebens, echter, unmittelbarer Empfindung in seine zahlreichen Sonette, deren geschmackvolle Sprache und formelle Reinheit von seinen Bewunderern im überschwänglichsten Stil gepriesen wurden. Nachdem er mehrere Male in seinen Hoffnungen bei der Kurie getäuscht worden war, ernannte ihn Venedig zum Bibliothekar der St. Marcusbibliothek und zum Historiographen der Republik. Unablässig blieben seine Blicke nach Rom gerichtet, 1539 erlangte er endlich den ersehnten Kardinalspurpur, ward 1541 Bischof von Gobbio, dann von Bergamo, richtete sein Leben nach dem inzwischen eingetretenen strengern kirchlichen Ernst und entfaltete dabei große priesterliche Würde. Hochgefeiert, in seiner Weise vollkommen glücklich, schied Kardinal Bembo am 18. Januar 1547 aus dem Leben, kurz vor dem Beginn der eigentlichen Gegenreformation, mit deren Tendenzen und Vertretern sich seine in anderer Zeit gewonnenen Anschauungen, seine persönliche Milde niemals vereinigt hätten. Sein Dichterruhm war in beständigem Wachsen begriffen gewesen, ohne daß man in seinen Sonetten, Kanzonen und sonstigen „Gedichten" (Rime, zuerst gedruckt Venedig 1530; beste Ausgabe von Serassi, Bergamo 1745) einen innern Fortschritt, eine merkbare Steigerung wahrnehmen kann. Man muß Ebert völlig zustimmen, wenn er die fort und fort erneuerten Ansprüche, in Bembo einen wirklich schöpferischen Dichter zu ehren, entschieden zurückweist: „Er war nichts als ein geschickter Kopist, dessen Kopien von dem Original zu unterscheiden freilich der gebildete Geschmack eines Kunstkenners nothwendig war. Er wollte selbst nichts mehr sein; wir wissen, wie er seine Werke schrieb, wie er tagelang erst die Originale studirte, ehe er unternahm, an seine poetische Nachbildung zu gehen. Er machte schwerlich daraus ein Geheimnis. Indessen war Bembo keineswegs ganz ohne poetisches Talent; aber sobald er sich auf dem schwierigen Boden, den er betreten, nur wenige Schritte von

der Hand seines Führers entfernte, gerieth er sogleich an die Grenze des Geschmacklosen. Nur in der einen Kanzone auf den Tod eines von ihm innigst geliebten Bruders (Carlo Bembo) hat ihn die Kraft des Gefühls wenigstens in einzelnen Strophen über ihn selbst erhoben" (Ebert, „Handbuch der italienischen Nationalliteratur", Marburg 1854, S. 154).

Bembo ward leider zum Vorbild eines geschmackvollen und korrekten Lyrikers für die eigene wie für die nächstfolgende Generation. Immer mehr verfiel die italienische lyrische Dichtung in die verhängnisvolle Weise, daß gewisse vorausbestimmte Situationen, gewisse Empfindungen, gleichviel ob sie innerlich erlebt waren oder nicht, gewisse Phrasen und Bilder allgemein für poetisch galten, von jedem gebraucht werden konnten und mußten, ohne daß sie selbständig erworben und Eigenthum der dichtenden Individuen geworden waren. Die Sonettendichter, die neben Bembo in Rom glänzten und nicht durch die Stärke ihrer Leidenschaft über die enge Grenzlinie hinausgerissen wurden, wie Molza (und selbst Molza hatte die Ketten des Sonetts nicht abzuwerfen vermocht!), zeigten eine so völlige Gleichartigkeit und Gleichwerthigkeit, daß es schließlich nur auf das Maß der Geltung ankam, die ein italienischer Poet dieser Zeit außerhalb der Poesie erlangte, um ihn aus der Masse der Sonettisten hervorragen zu lassen. Von zahllosen Namen, die versunken und vergessen sind, ist ganz dasselbe geleistet worden wie von einer Reihe italienischer Poeten, deren Namen die Literaturgeschichte bewahrt hat. In den Kreisen der Hochrenaissance zuerst hörte die Poesie auf, eine lebendige Macht oder auch nur eine Kunst zu sein, welche eine specifische Begabung erfordert; sie ward ein Theil der allgemeinen Bildung und eine vorausgesetzte Fertigkeit, der nur noch eine Scheinbedeutung innewohnte.

Unter den römischen Sonettisten des Bembo'schen Kreises wurden vor anderen Agostino Beazzano, ein intimer Freund Bembo's, dann Giovanni Guidiccioni von Lucca und endlich Graf Baldassare Castiglione hochgepriesen. Daneben tauchen in den Briefen und Memoiren der Zeit, in den späteren Sonettensammlungen eine Fülle von Poeten auf, an denen allen der reine petrarchische oder, wie es später wohl heißt, der reine Bembo'sche Stil gepriesen wird. Guidiccioni, 1500 zu Lucca geboren und frühzeitig in den geistlichen Stand eingetreten, war einer der Hausgenossen des Kardinals Alessandro Farnese (nach-

maligen Papstes Paul III.) und hatte dieser Beziehung seine spätere Erhebung zum Bischof von Fossombrone zu verdanken, als welcher er 1541 starb. In seiner Lyrik macht sich ein scheinbar eigenes patriotisches Element geltend, er ergeht sich in Klagen über die Verwüstung und Unterdrückung Italiens. Die Zeit war danach angethan, einem lebendig fühlenden Italiener die bittersten Klagen zu entpressen. Gleichwohl sind auch Guidiccioni's Gedichte sehr rhetorischer Natur, seine patriotische Phraseologie schließt sich eng an diejenige an, die Petrarca mit mehr Antheil und Wahrheit in seiner Zeit angewandt hatte; die Berufung auf das heroische Rom und den einstigen Kriegsruhm nimmt sich gerade im Munde des Prälaten wunderlich aus, der für alle Schmerzen schließlich doch den Trost hat, daß Italien der Sitz der Kirche sei und durch diese fortfahren werde, die Welt zu beherrschen. — Gleich Guidiccioni mit Bembo in Beziehungen, als Poet seinen Spuren folgend, aber als Persönlichkeit und auf einem bestimmten Feld als Schriftsteller weit hervorragender als die Masse der Sonettisten, war Baldassare Graf Castiglione, den Karl V. einen „vollendeten Ritter" nannte, und welcher das Menschenideal der Hochrenaissance zwar nicht in lebendiger, nachwirkender Dichtung, aber doch in einem in seiner Weise klassischen Buch darzustellen vermochte. Baldassare Graf Castiglione entstammte einer angesehenen Familie im Mantuanischen, war am 6. December 1478 zu Casatico geboren, erhielt seine Bildung und verbrachte seine Jugend in Mailand, lebte dann an den kleinen kunstsinnigen Höfen von Mantua und Urbino, vertrat die Interessen des letztern auf mehrfachen Gesandtschaftsreisen, auch nach Paris und London, nahm an den Feldzügen des kriegerischen Herzogs Francesco Maria della Rovere von Urbino (den Guidiccioni als das Schwert Italiens, die Flamme des Mars pries) theil und lebte dann während der Regierung Leo's X. und Clemens' VII. am päpstlichen Hof. Von letzterem nach Spanien gesendet, verlor er seit der Eroberung von Rom die früher besessene Gunst des heiligen Vaters: er ward dafür durch diejenige Karls V. getröstet und erhielt von dem Kaiser das Bisthum Avila, blieb auch in Spanien, wo er am 2. Februar 1529 zu Toledo starb. Kurz vor seinem Tode war sein vielberühmtes „Buch vom vollendeten Gesellschaftsmenschen" (Libro del cortigiano; erster Druck, Venedig 1528) hervorgetreten, welches für die Beurtheilung der gesamm-

ten Renaissancekultur maßgebend werden sollte und in Dialogform die Forderungen entwickelte, die man an einen vollkommenen Gentleman stellte. „Der Cortigiano ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als nothwendige höchste Blüte postulirt, und der Hof ist mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hof brauchen, weil er selbst Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat, und weil seine ruhige, unaffektirte Virtuosität in allen äußeren und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung. Gründlicher Ernst ist es natürlich mit nichts von allem, ausgenommen die Waffen; aus der gegenseitigen Neutralisirung des Vielen entsteht eben das absolute Individuum, in welchem keine Eigenschaft aufdringlich vorherrscht." (Burckhardt, „Kultur der Renaissance", 2. Theil, S. 128.) Mit dieser Vornehmheit und vollendeten geselligen Bildung stimmte der lyrische Dilettantismus harmonisch zusammen — über denselben erheben sich die wenig zahlreichen Sonette und Kanzonen, die wir von Castiglione kennen, in keiner Weise.

Die Gruppe der Lyriker, denen noch zahlreiche andere angereiht werden könnten, und die meist nur dann eine gewisse Originalität zeigten, wenn es einen boshaften Ausspruch, ein Stück Lästerung zu verewigen galt, wie sie in der römischen Gesellschaft heimisch waren, deutet bereits auf die Existenz und die Fortentwickelung einer Poetenschule hin, die in noch viel engerem und strengerem Sinn akademisch war als die Sonettefeiler aus dem Kreis Bembo's. Auch diese Poeten fanden ihren Mittelpunkt in Rom und sollten im Verein mit den Sprachkünstlern und den Nachfahren des allmählich verschwindenden Humanismus ältern Stils für die italienische Literatur auf Jahrhunderte hinaus von besonderem, wenn auch unerfreulichem Einfluß werden!

Dreißigstes Kapitel.

Die akademische Poesie.

Nicht ohne Einwirkung jener instinktiven Selbsterkenntnis, die Völkern öfter zu Gebote steht als Einzelnen, blieb der Pedant, der „Dottore" voll trockenen Glaubens an alleinseligmachende Wissenschaft und die ewige Gültigkeit altüberlieferter Formen, die eigentlich nationale Figur der Commedia dell' arte. Der Pedantismus, das erstarrte akademische Bewußtsein, stellte gleichsam die Kehrseite des lebensvollen und lebenspendenden Humanismus dar, und früh war die Gefahr eingetreten, daß er auf die Entwickelung der italienischen Dichtung zurückwirken werde. Selbst schon in Petrarca und noch mehr in den „Petrarchisten" hatte sich ein rein formelles, akademisches Element in den Vordergrund gedrängt; in dem Kampf, der im 15. Jahrhundert um die Existenz und fernere Geltung einer italienischen Nationalliteratur mit denjenigen Humanisten geführt worden war, die auf völlige Verdrängung des Italienischen als Literatursprache gehofft und bestanden hatten, trat die Neigung italienischer Talente für Nachahmung und Wiederholung bewunderter Muster und eine damit verbundene Abwendung von Natur und Leben stärker und bedrohlicher hervor. Die Begeisterung für die antike Poesie, welche bei den wahrhaft produktiven Naturen die glückliche Folge hatte, ein erhöhtes Lebensgefühl, stärkere poetische Sinnlichkeit, schärfere Charakteristik, klarere, lichtvollere Darstellung hervorzurufen, lockte die minder produktiven auf bedenkliche Abwege und erzeugte in dem Publikum der italienischen Literatur eine gewisse Unsicherheit über das, was von der Poesie gefordert und geleistet werden solle. In zahlreichen Dichtungsgattungen, in welchen eine selbständige Form noch nicht errungen worden war, hatte man sich seit mehreren Generationen mit der einfachen Nachahmung antiker Vorbilder begnügt. Während die

besten lateinischen Poeten der Hochrenaissance selbst der todten Sprache einen gewissen warmen Athem des Lebens einhauchten und unmittelbare Empfindung aussprachen, verzichteten, wie wiederholt hervorzuheben war, zahlreiche italienische Dichter auf jeden eigenen Anschluß an die Wirklichkeit und begnügten sich mit Wiederholungen von Alters her geltender poetischen Phrasen. Wie tief die Neigung zur Rhetorik und Abstraktion, zur äußerlichen, lediglich durch formelle Vorzüge ausgezeichneten Poesie in den Italienern jener Zeit lag, belegten selbst die großen selbständigen poetischen Talente der Hochrenaissance. Wir haben Bojardo wie Ariosto, wie Sannazaro gelegentlich jener Poesie huldigen sehen, deren Hauptverdienst in ihrer vermeinten Verwandtschaft mit der Antike lag, und die man um so mehr als eine specifisch akademische bezeichnen kann, als sie von den im 16. Jahrhundert über ganz Italien sich ausbreitenden Akademien weiter gepflegt wurde. Uebrigens beschränkte sich der akademische Zug in der italienischen Dichtung nicht nur auf die Nachahmer antiker Dramen, Lehrgedichte und Episteln. Das Heer der Lyriker, die ihr höchstes Verdienst in die getreue Kopie Petrarca's setzten und sich umsonst mühten, der Form des Sonetts neue Reize abzugewinnen, die poetischen Satiriker, die weniger die lebendigen Züge der eigenen Zeit und Umgebung wiedergaben, als sich in rhetorischen Verspottungen von gleichsam konventionellen Lastern und Schwächen ergingen, die sie nicht beobachtet haben konnten, die Prosaisten, welche Briefe gleichgültigen Inhalts herausgaben, um ihren ciceronianischen Stil bewundern zu lassen, — sie alle trugen dazu bei, daß neben der lebendigen und wirksamen Literatur der Hochrenaissance eine specifisch gelehrte, formell korrekte Literatur stand, die dem Volksgeist völlig fremd blieb und doch in gewissem Sinn angestaunt und bewundert ward.

Neben zahllosen kleinen Geistern, deren Namen die reiche lokale Literaturgeschichte der italienischen Städte bewahrt, zeichneten sich einige vielgenannte und strebende Dichter als Hauptvertreter dieser akademischen Richtung aus. Den Uebergang von den antikisirenden Philologen-Poeten des 15. zu den poetischen Akademikern des 16. Jahrhunderts bezeichnet bereits die Thätigkeit Giovanni Rucellai's, welcher als unmittelbarer Schüler und Nachfolger Polizians angesehen werden kann.

Giovanni Rucellai war 1475 als der Sprößling einer

altflorentinischen Familie geboren, welche mit dem Haus der Medici in Verwandtschaftsverhältnissen stand, und genoß seinen vollen Antheil an dieser Gunst der äußeren Verhältnisse. Vortrefflich erzogen, von jener Bildung, die in der Hochrenaissance Krieger und Künstler, Staatsmänner und reiche Geschäftsleute gleichmäßig aufwiesen, hielt ihn die Neigung zum Waffendienst, der er von früh auf folgte, nicht ab, sein literarisches Talent zu pflegen und um den Lorbeer des Poeten zu ringen. Zufolge der engen Verbindung, welche Lorenzo il Magnifico zwischen Florenz und Rom angebahnt hatte, diente Rucellai den beiden Mediceischen Päpsten als Soldat und Diplomat, ward unter dem Pontifikat Leo's X. Befehlshaber der päpstlichen Soldtruppen, unter dem Clemens' VII. Gouverneur der Engelsburg, als welcher er, vor der großen Katastrophe Roms, bereits im Jahr 1525 starb. Rucellai's poetisches Naturell war nicht stark und leidenschaftlich genug, um ihn über die akademische Nachahmung antiker Vorbilder hinauszutragen. Er versuchte sich zunächst als Dramatiker. Und da beinahe das ganze italienische Drama seiner Zeit oder vielmehr die Anfänge und Ansätze zu einem Drama auf Nachahmung der Antike hinausliefen, so durfte es nicht Wunder nehmen, wenn Rucellai's Tragödien „Orest“ und „Rosamunde“ in gewissem Sinn mehr poetische Schulexercitien als Tragödien voll innern Lebens wurden. Seinen „Orest“ dichtete er der „Iphigenia in Tauris“ des Euripides nach, mit der er sich allerdings mancherlei Aenderungen gestattete. Während er den Charakter des Königs Thoas dadurch individueller und interessanter zu machen glaubte, daß er ihn in einen brutalen Gesellen verwandelte, versuchte er anderseits, die Iphigenia dadurch zu heben, daß er sie keine Täuschung und Lüge gegen den Taurierfürsten ausüben läßt, wie bei Euripides. Auf die Freundschaft zwischen Orest und Pylades legte Rucellai größeres Gewicht, stattete sie mit stärkerem Pathos aus als der griechische Dichter, dem er in allem übrigen ziemlich Scene für Scene folgte. — War hier die Anlehnung im Stoff begründet, so erwuchs sie in der Tragödie „Rosamunde“ aus den allgemeinen ästhetischen Anschauungen des Verfassers. Die „Rosamunde“ des Rucellai sucht den historischen Stoff, die bekannte Gewaltehe, die Brutalität und den daraus hervorgehenden Mord des ersten Langobardenkönigs Alboin — eine Aktion, die in weit aus-

einander liegenden Räumen und Jahren vor sich gegangen ist —, in die Schranken einer die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit wahrenden Tragödie zu pressen. Dieselbe beginnt mit einem Anklang an Antigone: Rosamunde bestattet, dem Verbot Alboins trotzend, die Leiche ihres in der Schlacht gefallenen Vaters, wird dabei von Kriegern des Königs ergriffen, vor Alboin geführt, muß es anhören, wie der Langobarde befiehlt, den Schädel des gefallenen Gepidenkönigs zum Trinkgefäß für ihn herzurichten, und erfährt dann statt des erwarteten Todesurtheils eine Brautwerbung Alboins. Entsetzt und doch unfähig, zu widerstehen, fügt sich Rosamunde der Vermählung, muß bei dem Hochzeitsmahl den bekannten schaurigen Trunk aus dem Schädel ihres Vaters thun, hat aber glücklicherweise einen getreuen, ihr zum Tod ergebenen jungen Fürsten im Hintergrund, welcher Alboin rechtzeitig erschlägt. Die Gepidenprinzessin betrachtet diesen Mord natürlich als göttliche Fügung; der Chor aber, den Rucellai auch in der „Rosamunde" anwendet, ohne ihm eine andere als rein äußerlich rhetorische Rolle zutheilen zu können, ermahnt die Fürsten, sich der Grausamkeiten zu enthalten, die Gottes Mißfallen erwecken.

Rucellai's poetisches Hauptwerk waren nicht die genannten Tragödien, sondern ein Lehrgedicht, „Die Bienen" (Le api; erster Druck, Venedig 1539), welches den besondern Ruhm in Anspruch nahm, das erste didaktische Gedicht der neuern italienischen Poesie zu sein. Das kleine, in reimlosen Versen (rime sciolti) geschriebene Gedicht entsprang aus Anregungen, welche das vierte Buch der „Georgica" Virgils gab, und ist diesem frei nachgedichtet. Die Erweiterungen, die Rucellai mit dem Vorbild vornimmt, sind hauptsächlich schildernder Natur. Unleugbar besitzt er selbst ein gewisses Interesse am Stoff; die Bienen, die er als „Jungfräulein" und „Engelchen" preist und beseelt, deren Keuschheit er in tendenziöser Weise rühmt, und die ihm in ihrer Gesammtheit das Muster eines wohlgeordneten monarchischen Staats abgeben, interessiren ihn durch ihre Natur und die mannigfachen Betrachtungen, zu denen sie veranlassen. Er erzählt die Geschichte eines Bienenstaats bis zu der Honigernte und findet dabei Anlaß zu zahlreichen theils Beobachtungen, theils Fabeln über die Bienen. Das Gedicht, welches Rucellai vor seinem Tod eben nur noch beendete, ward dem geistesverwandten Giorgio Trissino, den er „die leuchtende Ehre

unserer Zeiten" nennt, zugeeignet, diente übrigens auch dazu, Papst Clemens VII., den Mediceer, als „Quell der Gnade", zu lobpreisen. Dem Ganzen fehlt nicht ein gewisser idyllischer Hauch, der gleichwohl das Gekünstelte, Gemachte, Abstrakte des Lehrgedichts nicht völlig zu schmelzen vermag. Wer mag Ebert widersprechen, der erinnert: „Sehen wir auch ganz davon ab, daß diese Gattung der Poesie eigentlich nur in den Zeiten der Kindheit der Völker, wann die Dichtkunst wirklich noch die Lehrerin derselben, wann Gesetzgeber, Priester und Annalisten Sänger sind, eine wahrhaft nationale Bedeutung haben kann, so setzt sie doch, will sie irgend von volksthümlicher Wirkung sein, die goldene Zeit des Friedens und bürgerlicher Wohlfahrt, einen gewissen idyllischen Zustand voraus, der auch die Masse des Volks für poetische Lehre empfänglich macht" (Ebert, „Handbuch der italienischen Nationalliteratur", S. 147).

In dem schlimmen Widerspruch ihrer Poesie mit dem Getümmel und den unheilkündenden Stürmen ihrer Zeit befanden sich freilich alle Poeten des damaligen Italien. Ruccellai's nächster Geistesverwandter, Luigi Alamanni, in seinem äußern Leben und seiner politischen Ueberzeugung der Gegensatz zu seinem Landsmann, hatte nicht minder als dieser unter der Ungunst der Zustände zu leiden. Auch Alamanni war geborner Florentiner. In seiner frühesten Jugend (er ward am 28. Oktober 1495 geboren) und durch seine Familienverbindungen gleich Ruccellai ein Anhänger des Mediceischen Hauses, schloß er sich, wie man meint, durch den Einfluß Machiavelli's geleitet, später der antimediceischen Partei und sogar der Verschwörung an, welche 1521 gegen den Kardinal Giuliano de' Medici, den nachmaligen Papst Clemens VII., geplant wurde. Er mußte bei Entdeckung dieser Verschwörung nach Venedig flüchten, fand später Aufnahme in Frankreich, kam 1527, als die republikanische Verfassung von Florenz hergestellt ward, nach seiner Vaterstadt zurück, mußte nach der Katastrophe von 1530 abermals in die Verbannung wandern und lebte von 1530 an meist am Hofe Franz' I. von Frankreich, der, wie italienische Kunst und Literatur überhaupt, so auch unsern Dichter mannigfach begünstigte. Er hielt sich, wie sein Lehrgedicht erweist, oft in der Provence auf, übernahm für Franz und nachmals für König Heinrich II. verschiedene gesandtschaftliche Aufträge und starb am 18. April 1556, während er mit dem französischen Hof zu

Amboise verweilte. Alamanni's poetische Thätigkeit erstreckte sich nahezu über alle Gebiete; das unterscheidende Kennzeichen derselben blieb, daß der Mann von philologischer Bildung, von Kenntnis und Geschmack den unmittelbar empfindenden und gestaltenden Poeten weit überwog. Selbst in seinem romantischen Epos „Girone" (Girone il cortese; erster Druck, Paris 1548) war dies der Fall, obschon er sich in demselben im Grunde darauf beschränkte, den französischen Ritterroman „Giron le courtois" in italienische Stanzen zu bringen. Die Kunstfertigkeit des Dichters erscheint hierbei als eine rein äußerliche, Situationen und Charaktere sind von einer verwaschenen Allgemeinheit. Noch weit bedenklicher war ein zweiter epischer Versuch Alamanni's, dem er den prunkenden Namen der „Avarchide" gab. Der Gegensatz, der zwischen den Ueberzeugungen der antikisirenden Poeten und den Neigungen des italienischen Publikums bestand, mußte oft empfindlich fühlbar werden. Es war gewiß, daß die Mehrzahl seiner Zeitgenossen die Epen romantischen Stoffs vorzog, und Alamanni kam daher auf den seltsamen Einfall, der Homerischen Ilias eine ritterlich romantische Maske vorzubinden. Er schilderte, die Handlung vom Feld vor Troja in die Gegend des ehemaligen Avaroum (Bourges) verlegend, eine Belagerung dieser Stadt, die mit der Ilias Zug für Zug übereinstimmte. Agamemnon ist zum König Artus, Achill zum Lancelot des Ritterromans geworden; sonst aber sind die Kampfschilderungen, die Vorgänge und Reden der Ilias fast unverändert beibehalten. Das wunderliche Produkt konnte natürlich für verdienstvoll nur bei einem Publikum und in einer Zeit gelten, welche die Homerischen Gesänge in ihrer Plastik und kraftvollen Naivität nicht kannte und die zweifelhafte Eleganz des Alamanni'schen Gedichts sogar für eine Steigerung der poetischen Wirkung hielt. Nahm die Umgebung des italienischen Poeten doch auch seine Uebersetzung der „Antigone" des Sophokles für ein Originaltrauerspiel Alamanni's und pries ihn auf diese Arbeit und ein lebloses Lustspiel, „Flora", hin als Dramatiker. Neben einer großen Anzahl von Sonetten (die zum Theil seinen poetischen Dank an seinen fürstlichen Beschützer König Franz abstatteten), von Kanzonen und Stanzen genügte der Dichter seinen Neigungen zur Nachbildung der Antike in pindarischen Oden, theokritischen Idyllen, in Epigrammen nach dem Muster römischer Poeten (gesammelt in seinen „Opere

toscane“, Lyon 1532 und 1552), vor allem aber in dem breiten Lehrgedicht, das die Grundsäule seines akademisch-literarischen Rufs ward. Seine sechs Bücher „Vom Landbau“ (Della coltivazione; ältester Druck, Paris 1546) schlossen sich natürlich zunächst an die Georgiken Virgils an, benutzten aber auch Lukrez’ Lehrgedicht von der Natur der Dinge und nahmen auch sonst auf, was der Verfasser von Mythologie, Naturwissenschaft und allgemeiner Anschauung des Alterthums gegenwärtig hatte. Eine Art Selbständigkeit ward dadurch gewonnen, daß Alamanni seine Beobachtungen des Landbaues im südlichen Frankreich mit verwerthete. Die sechs Bücher behandeln die allgemeinen Voraussetzungen des Landbaues, dann die ländlichen Geschäfte selbst, Pflügen und Säen, Bestellung der Wiesen, Beschneidung der Weinstöcke und Obstbäume. Es folgen Heuernte und Weizenerte, Weinlese und Weinkelter, Lehren über Hausthiere und Viehzucht, Bienenzucht und Gartenbau, Regeln für das Hausregiment und die Zucht des Gesindes, zuletzt ein landwirtschaftlicher Kalender, der den Einflüssen der Gestirne gute und schlechte Tage für die Landwirtschaft zuschreibt. Das Ganze ist ein Produkt der Reflexion: nur der akademische Poet, der für mustergültig erachtete, was das Alterthum irgend geschaffen, konnte sich der Einsicht verschließen, daß die moderne Welt eine Trennung von Wissenschaft und Kunst fordert, welche die Mischung ökonomischer Lehren mit poetischen Bildern und Stimmungen nicht zuläßt. Die Reinheit der 6000 reimlosen Verse, welche das Gedicht zählt, die gute Anordnung, nach welcher die Geschäfte des Landbaues und alle zu ihnen in Bezug stehenden Episoden der Folge der Jahreszeiten untergeordnet wurden, selbst ein gewisser Ton männlichen Ernstes, der das Gedicht durchdringt, vermögen den Grundmangel nicht zu beseitigen, daß der Dichter keinen innern poetischen Antheil an den dargestellten Dingen nehmen kann und nur an ganz vereinzelten Stellen wirkliche Stimmung zu erwecken vermag. Die äußere Korrektheit galt ihm als voller Ersatz dafür. In der That fand er Nachahmer, unter denen Alessandro Tesauro in einer „Seidenzucht“ (Sereide), einem für Italien wichtigen und nützlichen Erwerbszweig, und Giovanni Baldi in einer „Nautica“ die Kunst des Schiffbaues und der Schiffslenkung poetisch zu behandeln suchten.

Die Bewunderung des reimlosen Verses aber steigerte sich,

nachdem derselbe nicht nur in Lehrgedichten angewendet war, sondern sich auch — wenigstens nach der Meinung akademisch-poetischer Kreise — probehaltig und die nationale Ottave hinter sich lassend für die Behandlung eines mächtigen epischen Stoffs erwiesen hatte. — Einen Schritt weiter in die völlige Erstarrung einer beabsichtigten, nach Regeln und vorausbestimmten Begriffen ins Leben gerufenen Poesie that Giangiorgio Trissino, ein Dichter, welcher aus redlichster Ueberzeugung eine gelehrte, vom Leben völlig unabhängige Poesie als die einzige wahrhafte und würdevolle erachtete. Giorgio Trissino, am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren, war wohlbemittelter Familie entsprossen und in der Lage, seinen Neigungen zu leben; seine Studien gingen von Haus aus über die eines „Cortigiano" und selbst über die der Philologen-Poeten weit hinaus, er entfaltete einen wissenschaftlichen Ernst und Eifer, wie er dem Gelehrten eigen zu sein pflegt, widmete einen großen Theil seiner Zeit wissenschaftlichen Problemen, oft der abliegendsten Art. Seine Bemühungen für die Orthographie der italienischen Sprache, seine sorgfältigen historischen und geographischen Studien zeigen, wohin ihn eigentlich die Natur gestellt und bestimmt hatte. Doch hing er insoweit mit den Anschauungen seiner Zeit und dem vorwiegend künstlerischen Zug seines Volks eng zusammen, daß er keine abgeschiedene Gelehrtenexistenz führte und die Poesie, wie er sie verstand und übte, als höchste Aufgabe eines literarisch gebildeten Mannes erachtete. Nach Beendigung seiner hauptsächlich zu Mailand (unter Demetrius Chalkondylas) gemachten Studien in Diensten der Päpste Leo X. und Clemens VII. stehend, wirkte Trissino vorzugsweise in diplomatischen Aufträgen und ward mehrfach mit Sendungen an Kaiser Karl V. betraut, so daß er die persönliche Gunst dieses Herrschers erwarb, der ihm das Goldene Vlies, den damals höchsten Orden der Christenheit, verlieh. Sein ererbtes Vermögen gestattete ihm im übrigen, sich das Leben nach seinem Geschmack zu gestalten. Er besaß ein Landgut bei Vicenza, auf dem ihm Palladio eine schöne Villa erbaute, und erwies überhaupt für architektonische Fragen und Aufgaben lebhaftes Interesse. Er behauptete insofern dem päpstlichen Hof gegenüber seine volle Unabhängigkeit, als er sich geistliche Aemter und Weihen nicht aufdrängen ließ und als Laie 1550 zu Rom starb.

Als die großen Aufgaben seines literarischen Lebens be-

trachtete Trissino die Herstellung einer mustergültig „klassischen" Epopöe und einer ebensolchen Tragödie für Italien. Seine sonstigen Dichtungen: Sonette, Kanzonen, eine Komödie, „Die Zwillinge" (I simillimi), die nicht nur hergebrachtermaßen dem Plautus und Terenz nachgebildet wurde, sondern durch Einführung eines Chors dem Aristophanes angenähert werden sollte, erscheinen von minderer Wichtigkeit als seine Tragödie und sein Epos. Da Trissino nicht den Schatten einer produktiven Natur besaß, ließ er sich mit seinem, wie er meinte, entscheidenden einmaligen Erfolg auf den vornehmsten Gebieten der Dichtung genügen. Die einzige Tragödie Trissino's, die zugleich als älteste tragische Dichtung der neuern italienischen Bühne gilt, ist die „Sophonisbe" (Sofonisba, Rom 1524). Die bekannte Fabel hat Trissino nur in dem Sinn umgestaltet, daß er der schönen Karthagerin, die zu Anfang der Tragödie bereits als König Syphax' Gemahlin auftritt, eine Freundin und Vertraute, Erminia, zur Seite setzt, lediglich, um einen möglichst großen Theil der Handlung erzählen lassen zu können. Die Vorgänge sind meist hinter die Scene gelegt, auf derselben entwickeln sich nur die rhetorischen Episoden. Der Chor cirtensischer Frauen ist direkt den Chören des Euripides nachgeahmt: er fällt mit der Thür ins Haus und beklagt von vornherein das unselige Loos der jungen Königin, wenn sie je in die Hände der Römer fallen sollte. Gleich darauf wird Syphax von den Römern und Sophonisbe's früherem Bräutigam Masinissa geschlagen, Masinissa nimmt Cirta ein, begegnet sich mit Sophonisbe und leistet ihr auf ihr Andringen das Gelübde, sie entweder vor den Römern zu schützen, oder ihr doch zu einem freien Tode zu verhelfen. Unmittelbar daran schließen sich die Hochzeit Masinissa's und Sophonisbe's (die erzählt, nicht dargestellt wird), das Auslieferungsverlangen des Römers Lälius und der Vermittelungsvorschlag des Cato, die letzte Entscheidung dem Scipio zu überlassen. In der Unterredung zwischen dem Numidierkönig und dem Römerfeldherrn, die nun folgt, spielt ein dunkles Stück Zeitgeschichte in die rein akademische Tragödie hinein: dieser tiefjämmerliche Masinissa, der in Anbetracht der Verhältnisse der Gewalt des Römers auf die erste bloße Ermahnung hin weicht und der eben Angetrauten den Giftbecher zu schicken beschließt, ist das Muster eines klugen, sich selbst beherrschenden Fürsten aus den Tagen Machiavelli's.

Einigermaßen ergreifend und von tieferer Wirkung erweist sich die Schlußscene, in der Sophonisbe, nachdem sie den Todestrank genommen, Abschied nimmt und stirbt. Der Chor versagt sich auch hier seine überflüssige Mitwirkung nicht und stimmt schließlich Betrachtungen über die Unbeständigkeit aller menschlichen Dinge an, nachdem Erminia durch mehrfache „Omei, omei“ die Abstammung der Trissino'schen Tragödie von der griechischen zum Ueberfluß erwiesen hat. Es fehlt der überwiegend rhetorischen Arbeit nicht an einigen „schwungvollen“ Stellen, aber an jedem echten und tiefern Leben und selbst an äußerer Bewegung. Dennoch setzte sich die „Sofonisba“ in den Ruf, mustergültig zu sein, und ist in der That von nachfolgenden italienischen Dramatikern selbst bis auf den Stoff nachgeahmt worden. Die dürre Phantasielosigkeit und die korrekte Durchführung eines künstlichen, der Antike äußerlich nachgeahmten Stils traten noch viel entscheidender in Trissino's großem epischen Gedicht „Das befreite Italien“ (Italia liberata da' Goti; ältester Druck [die ersten 9 Bücher], Rom 1547; vollständig, Venedig 1548) zu Tage. Trissino hatte 20 Jahre an diesem akademisch korrekten, in seinem Kern und Wesen absolut prosaischen Gedicht gearbeitet, welches, wenn man von einigen verunglückten Liebesscenen und seiner völlig verworrenen Mythologie absieht, in der der christliche Gott mit seinen als besondere weibliche Wesen personificirten Eigenschaften, mit Christus und den himmlischen Heerscharen, dem antiken Olymp, dessen Mitglieder als „Intelligenzen“ der Planeten und sonstigen Gestirne fungiren, der christliche Höllengott mit allen möglichen Unterhöllengeistern, Dämonen, Riesen und Zauberern vereint auftreten, nur eine Versifikation der Geschichtserzählung des Procopius ist. Im ersten Buch faßt Gott den Entschluß, Italien und die italienischen „Christen“ (die Gothen als Arianer gelten für Ketzer und Heiden) von der Herrschaft der Gothen zu befreien, gibt diesen Entschluß dem oströmischen Kaiser Justinian (der als „Mitregent der Welt“ geehrt wird) im Traum ein; dann folgen die große Rathsversammlung in der Sophienkirche, die Heeresmusterung am Strand, die Ernennung Belisars zum Feldherrn und Vicekaiser des Occidents; der zweite Gesang schildert die gegenseitigen Kräfte, indem er Provinzen und Völker gegen einander aufzählt; der dritte Gesang führt die Liebesepisode des Prinzen Justin und der Prinzessin

Sophia vor, welche durch eine sehr unglückliche Nachahmung der Schäferstunde Zeus' und Hera's auf dem Ida, eine fast rohe Scene zwischen Justinian und der Kaiserin Theodora, eingeleitet wird; im vierten Gesang landet Belisars Flotte und Heer in Italien, erobert Brindisi und beginnt den Siegeszug gegen die Gothen. Nach Maßgabe des Procopius und von Zeit zu Zeit des Homer folgen Schlachten, Gefechte, Belagerungen, heroische Zweikämpfe; in besonderer Ausführlichkeit wird die Belagerung von Rom erzählt, wobei eine genaue Topographie der Stadt nicht fehlen darf; am Schluß werden die Gothen in großer Entscheidungsschlacht überwunden, ihr König Vitiges gefangen nach Konstantinopel abgeführt. Die ästhetische Nothwendigkeit, den Helden Belisar alles abschließen zu lassen, kollidirte hier mit dem Bericht des byzantinischen Historikers. Auf alle Fälle aber ist Gottes zu Anfang gefaßter Wille erfüllt: Italien von den „Barbaren" befreit. Daß auch die Oströmer keine Römer sind, konnte einem Dichter nicht besonders auffallen, der in Karl V. den Befreier Italiens von den Franzosen pries. In seiner Dedikation an den genannten Herrscher betonte Trissino übrigens die Nachahmung Homers mit Stolz und hob seinen bewußten Gegensatz zu aller lebendigen und wirklichen Poesie hervor: „Ich bin genau den Regeln des Aristoteles gefolgt, den ich zum Lehrer gewählt habe sowie den Homer zum Führer und Ideal. Und wenn ich den göttlichen Dichter nicht erreichen konnte, so habe ich nach Kräften gesucht, ihm nachzukommen, wie er reich und weitläufig zu sein. Ich wollte die von vielen unserer Zeit verschmähte und getadelte, aber gelehrte und bewundernswerthe Weitschweifigkeit des Homer anwenden, lieber als die Wohltönigkeit und den Schwung der Verse, welche von vielen, Nichtgelehrten, über die Maßen geliebt, gewünscht und gelobt wird". Demzufolge blickte der Dichter des „Befreiten Italien" mit besonderer Genugthuung auf seine reimlosen Verse und drang eine nachgesprochene Bewunderung für diese wie für seine ganze mühselige Arbeit den nachfolgenden literarischen Generationen auf. Daß es Trissino an Nachahmern nicht fehlte, war bei der ganzen Richtung der italienischen Literatur, namentlich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf die sich seine Wirkung erstreckte, nur natürlich. Erwähnten wir doch schon, daß Bernardo Tasso, der Vater des Torquato, seinen „Amadis von Gallien"

mit Wegwischung aller romantischen Farben anfänglich in Versi sciolti geschrieben hatte. Unter den direkten Nachfolgern des gelehrten Epikers erlangte wohl nur sein Landsmann Oliviero von Vicenza, dem wir in der Literatur der Gegenreformation wiederum begegnen werden, mit seiner „Alamannia" einen vorübergehenden Erfolg. Allein die kritischen Ueberzeugungen, die Trissino in solcher unbeirrten Stärke gehegt, sollten in ihrer Weiterverbreitung der italienischen Poesie in einer Zeit verhängnisvoll werden, wo nicht einmal eine trockene Energie und sachliche Objektivität, wie die des Trissino'schen Epos, mehr möglich und erreichbar waren.

Einunddreißigstes Kapitel.

Die parodistische Epik und die Satire.

In der gesammten Entwickelung der italienischen Poesie seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spielte die Satire und Ironie schon an sich eine bedeutende Rolle. Alle Anstrengungen der Akademiker, eine durchaus würdevolle und erhabene Poesie zu schaffen, scheiterten an der einfachen Thatsache, daß es im Italien der Hochrenaissance außer dem Pathos des echten Kunstsinnes, dem der sinnlichen Leidenschaft und jenem des persönlichen Selbstgefühls, kein Pathos gab, das die Seelen wirklich ergriffen und erhoben hätte. Je länger die Zustände andauerten, welche seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts herrschten, und je mehr die Hoffnungslosigkeit und mit ihr die Frivolität um sich griff, um so stärkern Anklang mußte diejenige Literatur finden, die das allgemeine Unbehagen hinwegspottete und das beim Lauf der heimischen Dinge schwer erschütterte Selbstgefühl der italienischen Bildung mit dem Gelächter über das ganze tolle, wirre und im Grund nichtige Treiben der Welt überhaupt tröstete. Die natürliche Anlage der Italiener zum Spott und Hohn konnte durch die allgemeine Zerrüttung der Verhältnisse und der Anschauungen lediglich gesteigert werden; jeder Bewunderung und jedem Enthusiasmus trat sofort die Parodie zur Seite, die rasch genug den poetischen Ausdruck erhielt. So half es den bedeutenden Dichtern des Zeitraums wenig, daß sie ihrer Lebensdarstellung schon selbst ein stark ironisches und satirisches Element beimischten, wenig, daß ihre Dichtungen in einem Ton spielender Anmuth vorgetragen wurden, der jeden Ernst ausschloß. Indem sie überhaupt ein wenn noch so bedingtes, so eng an die Wünsche und die Bildung ihrer Zeit angeschlossenes Ideal vertraten, riefen sie alsbald dieselbe Ironie

gegen sich wach, die sie soeben gegenüber dem Glaubenseifer, der rohen Tapferkeit und planlosen Abenteuersucht der romantischen Paladine an den Tag gelegt hatten. Dem Ariosto'schen Epos folgte die Parodie auf dem Fuß; einer der Hauptbegründer der satirischen Heldendichtung, des burlesken Epos, stellte sich dem „Rasenden Roland" gegenüber, ehe dessen Dichter die Ausgabe letzter Hand publicirt hatte. Und ohne Zweifel gab es im damaligen Italien weite Lebenskreise, die höhern Genuß an der parodirenden, spottenden Dichtung fanden als an der Poesie, welche noch irgend einen wahrhaften Antheil für das von ihr dargestellte Leben begehrte.

Als die früheste und in gewissem Sinn hervorragendste Erscheinung unter den parodistischen Dichtern dieses Zeitraums muß Teofilo Folengo angesehen werden, der in seinem Leben zugleich ein Stück Kulturgeschichte der Hochrenaissance, in seinen Werken die ersten Einflüsse der deutschen Reformationsbewegung auf Italien repräsentirt. Geboren am 8. November 1491 zu Cipada bei Mantua, hatte Folengo (ursprünglich Girolamo getauft) seine lateinischen Studien in Ferrara begonnen, sich aber durch das Beispiel eines ältern Bruders in sehr frühem Lebensalter bestimmen lassen, in das Benediktinerkloster Sant' Eufemia zu Brescia einzutreten. Schon um 1514 bereute er den gethanen Schritt, und nachdem er durch seinen Wandel im Kloster mehrfachen Anstoß gegeben hatte, entfloh er in Begleitung einer Geliebten, Girolama Doria, und führte nun die Existenz eines jener literarischen Abenteurer, von denen Italien damals wimmelte. Er zog an den verschiedensten Orten umher, scheint sogar Kriegsdienste genommen zu haben, litt oft Noth, fand gelegentlich Beschützer und Gönner, denen er sich besonders durch seine Virtuosität in einer von ihm wenn nicht erfundenen, so doch ausgebildeten Art der Poesie empfahl, die zu den Leckerbissen geistiger Epikuräer gehörte, in der sogenannten „makkaronischen Dichtung", deren Wesen darin bestand, einem lateinischen Gedicht lateinisch flektirte italienische Wörter einzufügen und damit komische Wirkungen an sich hervorzubringen, nebenher aber die lateinisch dichtenden Pedanten, um deren Klassicität es gleichwohl oft übel genug stand, zu verspotten. Hatten sich Typhis Odarius aus Padua und einige andere nur in den engsten Kreisen genannte Dichter schon vor Folengo in dieser poetischen Gattung (die vielmehr eine litera-

rische Schnurre heißen sollte) versucht, so gab er ihr durch seine Dichtungen, die er als „Maccaronea“ ausdrücklich bezeichnete, und auf deren Titeln er sich des Namens „Merlino Coccajo“ bediente, einen neuen Aufschwung. Von seinen makkaronischen Werken wurden die „Moscaea“ (Der Mücken- und Ameisenkrieg), „Baldus“ und das komische Gedicht „Zanitonella“ von den Liebhabern geschätzt, dem Autor dienten alle diese Produkte zunächst nur als Mittel des Lebensunterhalts. Um 1522 lebte er in Venedig, streifte dann im ganzen Italien umher und warf sich, von dem wachsenden Ruf und Ruhm des Ariosto’schen Epos gereizt, auf die Dichtung des parodistischen Epos „Orlandino“, welches der italienischen Literatur durchaus angehört und ihm eine andere Unsterblichkeit sicherte als seine makkaronischen Produkte. „Klein-Roland“ (Orlandino di Limerno Pittoco; erster Druck, Venedig 1526) gehört in mehr als einem Betracht zu den denkwürdigsten poetischen Werken jener Tage. Zunächst war er unverhüllte Parodie, ja Verhöhnung des romantischen Epos. Auf die Andeutungen der karolingischen Sage, nach denen Kaiser Karl seiner Schwester Bertha wegen ihrer Heirath mit Milon von Anglante heftig gezürnt habe und Frau Bertha darüber in bittere Noth gerathen sei, läßt der Dichter den jungen Roland als gewitzigten, kecken Bettelbuben unter der Straßenjugend des römischen Landstädtchens Sutri aufwachsen. Er muß Püffe und Steinwürfe genug erdulden, rächt sich aber tapfer und bildet sich unter Kämpfen zum Helden, wie ihn Ariosto schildert und ganz Italien bewundert. Mit dem Inhalt parodirt Folengo, oft durch große Feinheit der Einzelheiten ausgezeichnet, die Form des Bojardo-Ariosto’schen Epos. Die ritterlichen Kämpfe desselben verwandeln sich im „Klein-Roland“ in ein Eselturnier, die großen Fürsten des karolingischen Sagenkreises in energisch gezeichnete Figuren aus dem Leben, wie der Prior Gutschmecker, dem Klein-Roland einen Fisch raubt, der makkaronisches Latein spricht und in seiner „Bibliothek“ wohl Pasteten, Schinken und Cyperweine, aber keine theologischen Werke bewahrt. In diesem Gedicht, in welchem sich alles vereinigte, was von Skepsis und Spott durch das damalige Italien hindurchklang, schlichen sich auch ketzerische (lutherische) Anschauungen ein, welche schon wenige Jahre nach dem ersten Erscheinen den Dichter veranlaßten, den Schluß des siebenten und den ganzen achten Gesang seines Gedichts

wegzulassen. Ende der zwanziger Jahre scheint Folengo, der Irrfahrten, Abenteuer und des Mangels müde, in sein Kloster nach Brescia zurückgekehrt. Er schrieb eine seltsame Art Autobiographie und Selbstvertheidigung (Chaos del tri per uno, Venedig 1533) und fing an, seine Jugendsünden gemäß dem sich verändernden Zeitgeist mit religiösen Gedichten zu sühnen, unter denen eine „Menschwerdung Christi“ (La humanità del figliuolo di Dio, Venedig 1533) sich befindet, ward von einem der Gönner, die er in seinen wilden Tagen erworben, von Don Ferrante de Gonzaga, der als kaiserlicher Vicekönig Sicilien regierte, nach dieser Insel gerufen, wo er dem kleinen Kloster Santa Maria del Ciambre bei Palermo als Prior vorstand. Er blieb bis gegen 1543 in Sicilien und kehrte dann nach Norditalien zurück. Zuletzt verweilte er im Kloster Santa Croce di Campese bei Bassano, wo er am 9. December 1554 starb. Seine Grabschrift betonte ausdrücklich nur seine Verdienste um die makkaronische Poesie; sein bestes Werk, der „Orlandino“, war um der ketzerischen Stellen willen vergessen und durfte nicht neu gedruckt werden.

Viel populärer, weil zwar reichlich so cynisch und spöttisch als Folengo, aber ohne ernste ketzerische Anwandlungen, ward Francesco Berni, der Lieblingspoet römischer Prälaten und großer Kreise in ganz Italien. Aus verarmter adliger Familie stammend, war Berni um 1490 zu Lamporecchio in Toscana geboren, kam 1520, um sein Glück in Rom zu machen, an den päpstlichen Hof, fand zuerst ein Unterkommen im Hause seines Vetters, des Kardinals Bibbiena, „der ihm weder Gutes noch Böses that“ und ihn in die Dienste des Kardinals Giberti übertreten ließ, in denen es Berni ebenso wie in seiner spätern Stellung als päpstlicher Sekretär oft schwierig fand, sein Gehalt ausgezahlt zu bekommen. Die Arbeit, die ihm auferlegt wurde, fand der Dichter stets zu beschwerlich; er erzählt uns, daß ihm nur wohl sei, wenn er „zu Roß sitze oder nackt im Bett liege und nichts thue“. Das Nichtsthun darf nicht gerade wörtlich verstanden werden; in den träumerischen Stunden auf dem geliebten Lotterbett sind offenbar jene „scherzhaften“ Gedichte entstanden, welche als eine besondere, viel nachgeahmte Gattung den Namen der „poesia Bernesca“ führten. In Sonetten und Kapiteln (in terza rime) und in Stanzen wurden die nichtigsten und die frivolsten Gegenstände mit Behagen

besprochen, die feinsten persönlichen Bosheiten und die schamlosesten Zoten fanden in dieser Gattung Raum, und die lustige Zügellosigkeit ist das eigentliche Ideal, von dem aus die Dinge beurtheilt werden, die den Dichter umgeben. „Die Zeiten einer Pest, von Thoren gescholten", heißt es in einem Berni'schen Kapitel, „sind gar nicht so übel. Schon das ist zu loben, daß viele Schufte aus dem Weg geräumt werden, noch besser, daß der Mensch Schulden machen kann, so viel er will, da es bei dem allgemeinen Sterben keine lästigen Gläubiger mehr gibt. Kommt doch einer, so vertraue ihm, du fühltest Schmerzen, und er wird spornstreichs zum Teufel gehen. Man lebt unter neuen Gesetzen, braucht nichts zu thun, als zu Mittag und zu Abend zu essen, und erhält vorzügliche Braten. Eine Pestzeit ist somit ein wahres goldenes Zeitalter." In ähnlicher Weise behandelte Berni alle Dinge des Lebens, kein Scherz war ihm zu possenhaft, keine Zweideutigkeit zu deutlich. Wenn er Pietro Aretino seine freche Schamlosigkeit vorwarf, so konnte er dies eigentlich nur im Gefühl thun, daß er mit seinen lustigen Gedichten überall in Rom wohl gelitten sei, während der Aretiner, damals noch nicht der „Göttliche", so ziemlich verhaßt gewesen zu sein scheint. Man kann sich vorstellen, wie einem solchen Poeten die Wahl eines ernsten, sittenstrengen Mannes, noch dazu eines Barbaren, gleich Hadrian VI., zum Papst erschienen sein muß. Er überschüttete denselben in dem ihm gewidmeten „Kapitel" mit dem ganzen scharfen Spotte, der den Kreisen der römischen Schöngeister zu Gebote stand; er porträtirte ihn, seine unitalienischen Gewohnheiten und Neigungen, seine Umgebungen und Diener und lieh damit dem Groll aller vornehmen, glänzenden Römer, aller Dichter, Dichterlinge und Künstler, denen Hadrian VI. ihr reichliches Brod entzogen, den poetischen Ausdruck. Die Zeit des niederländischen Pedanten rauschte wie ein böser Traum vorüber, und unter der Regierung Clemens' VII. athmeten Berni und die ihm Gleichgesinnten wieder auf. Bei der Plünderung Roms (1527) verlor Berni sein ganzes Eigenthum, gehörte aber zu den ersten, die wieder Muth faßten und den gewohnten Ton neu anschlugen. Ein Theil seiner scherzhaften Gedichte (eine vollständige Sammlung derselben in den „Opere burlesche", Utrecht 1771) ist in der Zeit nach der Plünderung Roms entstanden — und zeigt üppigere Auswüchse als je zuvor. 1533 ging Berni nach Florenz, wo er

ein Kanonikat erhalten hatte und am 26. Juli 1536 starb. In seinen letzten Lebensjahren hatte er sich der nicht immer unbedenklichen Gunst des Herzogs Alexander und des Kardinals Hippolyt von Medici erfreut, woraus das Gerücht erwachsen sein mag, er sei auf Befehl eines dieser Prinzen vergiftet worden.

Berni's Hauptwerk, „Der verliebte Roland" (Orlando innamorato, zuerst Venedig 1541; neueste Ausgabe von Corniani, Mailand 1828), erschien erst nach seinem Tode. Wie schon erwähnt, war ihm und seinen Genossen der „Roland" des Bojardo zu ernsthaft, zu schwerfällig, zu unelegant in der Sprache erschienen. Indem er das Gedicht Ottave für Ottave überarbeitete, sich Einschaltungen in seinem Sinn gestattete, verwandelte er es in eine Schöpfung der burlesken Poesie. Es war bezeichnend für den Geist der Zeit, bezeichnend allerdings auch für Berni's Aneignungstalent, daß seine Bearbeitung das Bojardo'sche Original verdrängte. Selbst Ariosto's Witz galt Berni für viel zu fein — seine Scherze, seine possenhaften Einfälle entzückten das Publikum rascher, und umsonst protestirten einzelne gegen die frivole Willkür, mit welcher der Poet die Parodie an die Stelle des Originals gesetzt habe. Pietro Aretino schalt die Bearbeitung „Roland der Verliebte, verpfuscht von Berni" und zahlte damit dem römischen Poeten noch im Grab seine boshaften Sonette heim. Der burlesk und elegant zugleich gewordene „Roland" Berni's trug aber den Sieg davon und fand manche Nachahmer, wenn auch ihre Zahl die der „bernesken" Poeten im kleinern satirischen Gedicht nicht erreichte. Unter Berni's nächsten Genossen erfreute sich Giovanni Mauro, aus dem Friaul stammend und 1536 zu Rom gestorben, wo er gleich Berni ein Schmarotzerdasein in Kardinalspalästen geführt, besondern Ansehens und jener Werthschätzung, welche man der Mischung von Bosheit, Lüsternheit und naivem Egoismus zu theil werden ließ, auf welche die gesammte Poesia Bernesca schließlich hinauslief.

Volksthümlicher, derber als Berni zeigte sich der Satiriker Pietro Nelli aus Siena, dessen satirische Gedichte sich gelegentlich zu anschaulichen kleinen Lebensbildern erweiterten. Auch Nelli hielt an der Form der „Kapitel" fest und richtete sie als poetische Episteln an bestimmte Persönlichkeiten. Auch bei ihm machte sich die allgemeine Ueberzeugung von dem Verderbnis

der Kirche oder vielmehr ihrer Vertreter energisch Luft. Seine an seinen Verwandten Giustiniano Nelli gerichtete Satire über die Sitten der Geistlichen malt mit den stärksten Farben den Hochmuth, die Habsucht, die Trägheit, die Heuchelei und vor allen Dingen die sinnlichen Laster der Priester. Wie bei allen italienischen Satirikern jener Tage wird es in der breiten, treffenden Ausführung des letztern Thema's immer zweifelhaft, ob die Entrüstung über die schändlichen Sitten der Geistlichen oder die Freude an der unverhüllten und ungeschminkten Darstellung ebendieser Sitten überwiegend ist. Nächst den Geistlichen ist der Satiriker den Advokaten besonders zugeneigt, und man sollte aus gewissen Stellen seiner Satire an Francesco Filetto, einen ihm befreundeten Advokaten, schließen, daß Nelli sich in Proceßnöthen befunden habe. Ihrer irdischen Plage nach sind freilich die Advokaten halbe Heilige und wollend oder nicht wollend Märtyrer ihrer Aufopferung. Wenn sie nicht augenblicks ins Paradies schweben, sind daran nur ein paar kleine Fehler schuld: ihr unverschämtes Lügen, das ihnen freilich zur glücklichen Ausübung ihres Handwerks nöthig ist, ihr unnöthiges Verlängern und Vermehren der theuren Berathungen mit ihren Klienten, ohne das sie allerdings zu nichts kommen würden, ihr Hinausschieben der Processe, bei dem ein armer Mann zu Grunde gehen muß, und endlich ihr donnerndes, ohrenbetäubendes Geschrei in den Gerichtshöfen, wobei freilich zugegeben wird, daß die freche Zunge und überlaute Stimme schier nothwendiger sei als alle Wissenschaft.

Sehr charakteristisch, mit lebendigen Sittenzügen seiner Zeit ausgestattet ist Nelli's Behandlung des uralten Satirikerthema's vom Widerspruch äußerer Trauerbezeigungen und dem innerlichen Jubel lachender Erben. Wenn er schildert, wie sich am Sterbebett eines armen Teufels Weltpriester und Mönch in die Haare fahren und jeder den Lebenswandel des andern lästert, nur um das geringe Vermächtnis des Armen an sich zu reißen, wie die frommen Brüderschaften noch beim feierlichen Leichenbegängnis hinter dem Kreuz um den Vorrang streiten, so daß der Tod über ihre armselige, freche Anmaßung lachen muß, so begreift man, daß Nelli, obschon er sicher ein so guter Katholik ist wie irgend ein Italiener jener Tage, in den Ruf der heidnischen Kirchenfeindschaft und ketzerischer Gesinnungen kommen konnte. Uebrigens klingt durch die letzterwähnte, an Gentile Aldobrandi

gerichtete Satire ein Ton der Ueberzeugung von der Kürze und der Nichtigkeit des Lebens überhaupt hindurch, der mehr elegisch als satirisch oder gar burlesk ist, ein Ton, der bald stärker in der italienischen Dichtung jener Tage anschwellen sollte. — Zunächst freilich war mit der Erschaffung der burlesken Poesie dem Geiste des Uebermuths, der Verneinung, der Zügellosigkeit und des egoistischen Daseinsgenusses ein neues Gebiet eröffnet, auf welchem sich denn auch ein wahrer Hexensabbath der bezeichneten unheimlichen Geister zu tummeln begann.

Zweiunddreißigstes Kapitel.

Machiavelli.

Eine Literatur wie die italienische der Hochrenaissance setzte neben allem, was Italien zu Eingang des 16. Jahrhunderts in überreicher Fülle besaß, auch jene Lebenszustände voraus, die es schmerzlich entbehrte. Geistig angeregter, üppiger Uebermuth und die volle Freude am Dasein bedürfen des Hintergrunds der höchsten Sicherheit und Zuversicht. Sicherheit und Zuversicht aber kamen den Italienern mit jedem weitern Jahr der Kämpfe und der Fremdherrschaft mehr und mehr abhanden. Die Erkenntnis wuchs, daß eben die hohe Bildung, in der man sich ganz Europa überlegen fühlte, aufs tiefste gefährdet sei, daß die glänzende Heiterkeit des Daseins des festen Grundes entbehre. Zuerst in einzelnen bevorzugten Naturen gleichsam aufblitzend, dann um sich greifend, kam den Italienern jener ungeheure Widerspruch zwischen ihren stolzen Ansprüchen, ihrer überreichen Bildung, ihrer schöpfungsfrohen Kunst und der Lage ihres Landes zum Bewußtsein, welcher im flüchtigen Ueberblick über die allgemeinen Zustände Italiens schon berührt worden ist. Grundverschieden, wie diese Erkenntnis wirkte, trieb sie einzelne tiefere Menschen zur innern Einkehr und Läuterung, steigerte umgekehrt in flachen und äußerlichen Naturen die Frivolität zum frechen Cynismus und die Genußsucht zur Ruchlosigkeit und zeitigte endlich widerspruchs- und räthselvolle Erscheinungen, die bis auf den heutigen Tag zu den gegensätzlichsten Urtheilen Anlaß geben. Auf dem Gebiet der Literatur ist dieser innere Widerspruch, der Kampf einer selbstbewußten, bedeutsamen, aber zu keiner innern Wiedergeburt fähigen Bildung mit der Trostlosigkeit der Zustände, bedeutsam und charakteristisch in der Persönlichkeit und den Schriften des florentinischen Politikers, Geschichtschreibers und Dichters Machiavelli repräsentirt.

Machiavelli gehört als Dichter durchaus jener Schule an, welche nach einander in Bibbiena und Aretino ihre Häupter zu ehren hatte, und nur ein Zug des schärfsten Sarkasmus und der kältesten Skepsis erhebt den Florentiner über diese seine Zeitgenossen. Die außerpoetische Thätigkeit Machiavelli's aber zeigt, wie tief und bestimmt der Autor den Jammer seiner Zeit und seines Landes empfand und gleichwohl, dem Sinn dieser Zeit und dieses Landes gemäß, nur von Klugheitsmaßregeln und äußeren Vorkehrungen Heil und Abhülfe zu erwarten vermochte.

Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, aus altflorentinischer Familie stammend, war am 5. Mai 1469 in Florenz geboren, lag in seiner Jugend literarischen und juristischen Studien ob und trat bald nach der Vertreibung der Medici (1494) in den Dienst der florentinischen Republik, ward Kanzler des Raths der Zehn und Staatssekretär. Von 1499 an unternahm er im Auftrag seines Staats eine Reihe von Gesandtschaftsreisen, die ihn nach Frankreich sowie an nahezu alle italienischen Höfe führten und ihm die tiefsten Einblicke in die ganze Gewissenlosigkeit und den verzweifelten Ehrgeiz der Politik gewährten. Von geradezu verhängnisvoller Bedeutung für Machiavelli wurde sein längerer Verkehr mit dem grausamen Bastard Papst Alexanders VI., Cesare Borgia, den er auf einem großen Theil jenes kriegerischen Zugs begleitete, durch welchen Cesare die Romagna eroberte und einen neuen mittelitalienischen Staat zu begründen trachtete. Er sah die Erfolge der skrupellosen Schlauheit und rücksichtslosen Grausamkeit des Herzogs von Valentinois, er wohnte der verrätherischen Gefangennahme und raschen Hinrichtung jener kleinen romagnolischen Tyrannen und Söldnerbandenführer bei, durch welche sich Cesare Borgia zum gefürchteten Herrn der Romagna machte, und war dann in Rom bei der Katastrophe des Herzogs nach dem Tode seines Vaters. Es ist unzweifelhaft, daß die unauslöschlichen Eindrücke dieser Erlebnisse auf Machiavelli's ganze spätere literarische Entwickelung einwirkten. Die unheimliche Gestalt seines Idealfürsten wuchs ihm aus den Berichten heraus, die er der Signoria von Florenz in jenen Tagen abstattete. Wenn in der kalten und skeptischen Natur Machiavelli's jemals Ansätze zum Idealismus vorhanden gewesen sein sollten (was man bezweifeln muß), so würden seine ersten Gesandtschaften dieselben vollständig vernichtet haben. Und doch lebte ein Pathos in der Seele des florentinischen

Staatssekretärs: die leidenschaftliche Anhänglichkeit an die schöne Vaterstadt, ihre Macht und ihr Gedeihen. Bei allen seinen folgenden Gesandtschaften und gegenüber den Aufträgen, die er sonst vom Staat empfing: während des pisanischen Kriegs, auf einer zweiten Sendung nach Frankreich (nach Lyon 1504), auf einer Rundreise zu den italienischen Tyrannen in Perugia, Mantua und Siena (1505), während seiner Gesandtschaft an Papst Julius II. (1506), an Kaiser Maximilian, auf der dritten und vierten Gesandtschaftsreise nach Frankreich (1510 und 1511), während der Errichtung einer florentinischen Miliz, die er mit besonderem Eifer betrieb, bethätigte er eine trotzig-florentinische Gesinnung, in neuer Form jenen alten ausschließlichen Municipalgeist der Italiener, welcher sich auch in diesen schlimmen Zeiten da und dort erhielt, nur daß er bei Machiavelli von der Einsicht durchdrungen wurde, auch die Freiheit und Wohlfahrt von Florenz sei nicht möglich ohne diejenige von ganz Italien. Mit wachsendem Ingrimm und scharfsinniger als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, sah der florentinische Politiker, daß sich Franzosen und Spanier ohne eine nationale Wehrkraft nicht aus Italien verdrängen ließen; verzweifelt gering war die Aussicht, eine solche zu erwecken. Im Jahr 1512 fand jene florentinische Umwälzung statt, durch welche die Medici zurückgeführt wurden. Machiavelli, damals 43 Jahre alt, verlor infolge derselben sein Amt, mußte die Stadt verlassen und sich auf eine ländliche Besitzung bei San Casciano zurückziehen. So viele Versuche er machte, die Gunst der nunmehr Herrschenden zu gewinnen und wiederum eine bedeutende politische Thätigkeit zu entfalten, so sah er doch dieselben nahezu alle scheitern. Er mußte sich gezwungenermaßen auf die literarische Thätigkeit beschränken. In seiner ländlichen Zurückgezogenheit, die er in seinen Briefen oft genug schildert, und um derentwillen er sich selbst höhnte, schrieb er sein berühmt-berüchtigtes Werk „Vom Fürsten", seine „Gespräche über die ersten zehn Bücher des Livius", sein „Leben des Castruccio Castracane von Lucca" und seine „Florentinischen Geschichten", Werke, die, sämmtlich durch außerordentliche Vorzüge der Darstellung ausgezeichnet, Machiavelli als Historiker und politischem Schriftsteller einen ersten Rang anweisen und das Gepräge jener Eigenthümlichkeit tragen, die nach dem Ausdruck seines neuesten Biographen, Villari, Machiavelli beinahe zu einer Sphinx gemacht

hat. Die Vereinigung so heißer Vaterlandsliebe und so eiskalter Abfindung mit den verächtlichsten Realitäten, so stolzen Unabhängigkeitssinns und so knechtischer Fügung, so durchdringender, scharfsinniger Klugheit und so gründlicher Verblendung darüber, daß ohne eine innere Wandlung seines Volks weder ein „Fürst" nach Machiavelli's Herzen noch eine nationale Waffenmacht zu helfen vermöchten, setzte beständig wieder in Verwirrung. Die formelle Vollendung all dieser Schriften, die scharfe, schneidige Gedankenklarheit derselben, die Fülle von Welt- und Menschenkenntnis und das klassisch schöne Italienisch erhoben sie auch für diejenigen zu hochstehenden Arbeiten, welche sich das Räthsel von Machiavelli's Anschauungen und Gesinnungen kurzweg dahin lösten, daß der Verfasser des „Fürsten" der ruchloseste und treuloseste aller Politiker und politischen Schriftsteller gewesen sei. Auch der größte Theil der poetischen Werke Machiavelli's entstand während seiner unfreiwilligen Villeggiatur, über deren Eintönigkeit und Entbehrungen Machiavelli's Briefe bittere Klagen führten. Am Ende gelang es ihm, zu einigen unbedeutenden Geschäften wieder verwendet zu werden und ein halbes Vertrauen Papst Clemens' VII. zu gewinnen. Als er 1521 an das Kapitel der Minoritenmönche von Carpi gesendet wurde, schrieb ihm Guicciardini: „Wenn ich Euren Titel als Gesandter einer Republik an einen Betteloıden lese und in Betracht ziehe, mit wie vielen Königen, Herzögen und Fürsten Ihr ehemals Geschäfte abgemacht habt, so kann ich nicht umhin, an Lysander zu denken, welchem nach so viel errungenen Siegen und Trophäen der Auftrag ward, an dieselben Krieger Fleisch auszutheilen, die er so ruhmreich befehligt hatte". Am letzten Ende gelang es fortgesetztem Bemühen, der unterwürfigen Widmung der „Florentinischen Geschichten" an Clemens VII. und dem Einfluß Guicciardini's, Machiavell zu den ersehnten größeren politischen Geschäften zurückzuführen. Im Jahr 1526 waıd er mehrfach an Clemens' VII. Statthalter in Modena gesendet; im Unglücksjahr 1527, als der Sturm von Rom die Mediceerherrschaft in Florenz wieder zu Falle brachte, verhandelte er mit dem Dogen Andreas Doria. Er kehrte nach dem aufs neue republikanisch gewordenen Florenz mit der Hoffnung zurück, sein altes Amt als Staatssekretär wieder zu gewinnen, begegnete aber entschiedener Abneigung und widerwilligem Mißtrauen, die er nach dem Zeugnis der Zeitgenossen theils dem

Buch „Vom Fürsten", theils seiner neuerlichen Verbindung mit dem päpstlichen Mediceer zu danken hatte. Diese letzte bittere Enttäuschung verstärkte eine Krankheit, an der er seit Jahren litt, und der er am 22. Juni 1527 erlag. Bald nach seinem Tode trat eine Gesammtausgabe seiner „Werke" (Opere, Florenz 1550; neueste Ausgabe von Passarini und Fanfani, ebendas. 1873) hervor, über welche der heftige, ungeschlichtete Streit um den Charakter und das innerste Wesen des Autors begann, welchem von keiner Seite die ungewöhnliche Bedeutung abgesprochen ward. Der Name Machiavelli ward in eigenster Weise welthistorisch: jede harte Realpolitik und jede zweideutige Staatskunst beriefen sich in alle Zukunft auf die Lehren des florentinischen Schriftstellers, jede Treulosigkeit und List der Regierenden ward als „Machiavellismus" gebrandmarkt.

Für uns handelt es sich nur um Machiavelli's Leistungen als Dichter. Ohne Zweifel steht die Eigenart seiner poetischen Werke in einem ganz bestimmten Zusammenhang mit der seiner historisch-politischen Schriften. Derselbe energische Realismus, dieselbe auf die schärfste Beobachtung gestützte Weltkenntnis, die gleiche Abwesenheit jeder Wärme und jedes tiefern Antheils an den Menschen, derselbe gelegentliche Cynismus kehren in den Dichtungen wieder, sichern ihnen einen gewissen bleibenden Werth und berauben sie der erquicklichen Wirkung. An den Dichtungen des großen und patriotischen Florentiners wird es begreiflich, daß er nur auf die Gewalt von äußeren Interessen und klugen Maßregeln baute: von den Menschen, wie er sie sah, war nichts zu hoffen. Den Bildungsstolz seiner Tage theilte er, dessen Skepsis überall die Kehrseite der Zustände und der Charaktere erkannte, nur bis zu einem gewissen Punkt.

Persönlich scheint er niemals glücklich gewesen zu sein, wenn es auch vermuthlich nur Klatsch ist, daß er in Madonna Onesta der bittern Novelle „Belfagor" seine Frau Marietta Corsini porträtirt habe. So tragen die poetischen Werke Machiavelli's das Gepräge einer hochbegabten Natur, die von der Frivolität ihrer Zeit mit ergriffen war, ohne dabei die Lebensfreude der anderen zu gewinnen. Machiavelli's älteste Dichtung, sein „Jahrzehnt" (Decennale; zuerst als „Compendium rerum decennii in Italiam gestarum ad viros florentinos", Florenz 1506, dann in den Werken), schloß direkt an seine politischen Erlebnisse an und spiegelte zuerst den ernst-patriotischen und von düsteren

Erwartungen durchdrungenen Antheil, den der florentinische Staatssekretär an den unheilvollen Ereignissen in ganz Italien nahm. Mit den Bildern der antiken Mythologie, welche damals gleichsam die Luft erfüllten, läßt der Poet Ereignisse an sich vorübergleiten, die ihn aufs tiefste ergriffen hatten und alle Italiener ebenso hätten ergreifen sollen. Die Terzinen beginnen mit dem Zug der Franzosen über die Alpen und durch Italien 1494, schildern die Erlebnisse von Florenz in den Tagen Savonarola's, die Kämpfe zwischen Florenz und Pisa, das Auftreten Alexanders VI. und Cesare Borgia's. Die Hauptleute Valentino's erscheinen als giftige Schlangen, die sich unter einander würgen; der Herzog ist der große Basilisk, der sie sanft zischend in seine Höhle lockt und vernichtet. Die Wahl Julius' II. hat einen würdigern Pförtner des Paradieses gebracht, der blutige Cesare ist nach Verdienst bestraft; aber Friede herrscht am Ende so wirrnisreicher Zeit nicht: Sol schüttet ihren Rossen doppelte Gerste auf, denn es werden neue gewaltige Ereignisse kommen, denen der Dichter hoffend und fürchtend, aber mehr fürchtend entgegensieht. — Auch in die späteren elegischen „Kapitel" Machiavelli's, die mehr echt poetische Einzelheiten enthalten als das erste „Decennale" (ein „zweites" wurde begonnen, aber nicht ausgeführt), drängen sich politische Eindrücke und Betrachtungen herein. In den Terzinen „Ueber den Ehrgeiz" (Dell' ambizione) vergleicht er das Geschick Frankreichs und Italiens. „Der Ehrgeiz ist's nicht, der den Völkern Unglück bringt", denn Frankreich triumphirt, und Italien wird vom stürmischen Meer der Leiden zerwühlt. Wenn der Ehrgeiz nur ein kühnes Herz und stolze Waffen besitzt, ist er siegreich; Knechtschaft und Drangsal aber sind das Loos des Volks, das ehrgeizig, aber feig ist. Italien hat seine römische Erziehung vergessen und weint nun in so bitterem Geschick, als der Müßiggang verdient. — In anderen Kapiteln, namentlich in dem über die Fortuna und dem „Ueber den Undank" (Dell' ingratitudine), gibt er seiner persönlichen Verbitterung Ausdruck: er zürnt dem wandelbaren Glück, das sich des Sturzes der Männer freut; er räumt ein, daß er dichte, um seinen wüthenden Schmerz zu lindern und den Zahn des Neides, den er in sich fühlt, abzustumpfen. Nicht nur Könige und Fürsten, sondern auch Republiken sind undankbar; ja, die Undankbarkeit weilt am liebsten im Herzen der Völker, wo diese regieren. Das Unrecht der erfahrenen Verleumdung verwandle oft den sanften

Sinn in einen grausamen; gar mancher Republikaner hat sich zum Tyrannen aufgeworfen, um nicht unter dem Undank seiner Mitbürger zu leiden.

Außer den didaktischen Kapiteln dichtete Machiavelli auch Karnevalslieder, die eine wirklich lyrische Ader erweisen. Seine dichterischen Hauptleistungen liegen inzwischen auf dem Gebiet des Drama's. Man darf behaupten, daß er das erste dramatische Talent seiner Zeit war, wenn ihm auch nur Ein wirkliches Meisterwerk gelungen ist. Der Dichter ging, wie die meisten seiner Zeitgenossen, von der Nachahmung der römischen Komödie aus. Seine Bearbeitungen der „Andria“ des Terenz und der „Casina“ des Plautus, der er den Namen „Clizia“ und einen veränderten Schluß gab, waren wenig mehr als Prosaübersetzungen der lateinischen Komödien. Zwei Komödien, denen er selbst keinen Titel gegeben, von denen die eine (in Prosa) aber wohl „Bruder Alberigo“ getauft werden könnte, während die in Versen geschriebene, angeblich in Rom zur Heidenzeit spielende, aber den italienischen Sitten der Renaissance gleichwohl entsprechende mit dem Titel: „Der Weibertausch“ einen dem Inhalt entsprechenden Namen erhalten, sind entweder Vorstudien oder Nachklänge zu seinem Hauptwerk und variiren ohne sonderliches Glück jenes Ehebruchsthema, welches Machiavelli's dramatisches Hauptwerk mit vollendeter Meisterschaft behandelt. „Der Zaubertrank“ (La Mandragola; erster Druck als „Commedia di Callimaco e di Lucrezia“, Rom 1524) hat mit Recht von jeher als ein in seiner Weise vollendetes Drama gegolten, so charakteristisch für Machiavelli's Talent als für den Geist der Tage, in denen es entstand und mit Beifall, selbst vor dem päpstlichen Hof, aufgeführt ward. Die Exposition erinnert an eine der leichtfertigen Novellen des Decamerone: Signor Callimaco, ein edler junger Florentiner, hat so viel und so Erstaunliches von der Schönheit einer holden Landsmännin, Madonna Lucrezia, Gattin des Rechtsgelehrten Nicia Calfucci, gehört, daß er von Paris heimgeeilt ist, sie zu sehen, und bei ihrem Anblick die heftigste Leidenschaft für sie gefaßt hat. Er stößt auf tugendhaften Widerstand, wodurch seine Liebe noch mehr entflammt wird; er setzt seine Hoffnung auf die Hülse des Schmarotzers Ligurio, auf eine Badereise, die Messer Nicia mit seiner Gemahlin unternehmen will, da er sich nach einem Sprößling und Erben sehnt; er ist geneigt, auf das Unmöglichste zu

rechnen, und hat vorderhand nur Eine gute Karte: die notorische Einfaltspinselei des Gatten seiner angebeteten Lucrezia. Auf diese Eigenschaft des dünkelhaften Juristen baut Ligurio seinen Plan; Messer Nicia wird veranlaßt, die Badereise aufzugeben und sich an einen angeblichen Wunderdoktor zu wenden, der kein anderer als Callimaco ist. Callimaco, als Arzt, kommt nach mancher lateinischen Erörterung zu dem Schluß, daß sein Trank von Mandragola der Königin von Frankreich und anderen Prinzessinnen zu einem Kind verholfen habe; nur sei es Schade, daß der Mann, der sich nach dem Genuß des Zaubertranks der Frau nähere, ein Kind des Todes sei. Nicia fährt zurück, um schließlich zu hören, daß es ja just nicht der Ehemann zu sein brauche, daß man einen frischen, stämmigen Burschen von der Straße aufraffen könne und dann auch zum Ziel kommen werde. Nach kurzem Sträuben willigt der alberne Pedant in den saubern Vorschlag, der Wunderdoktor hat ihm mit seinem Latein und einigen plumpen Komplimenten das Hirn betäubt; er zweifelt nur noch, ob Madonna Lucrezia sich dem Handel fügen werde. — Um die schöne junge Frau zu dem zu überreden, was man vorhat, bedienen sich die Leiter der Intrigue (Callimaco und Ligurio) der Schwiegermutter Sostrata und des Beichtvaters Frate Timoteo, der charakteristischen Meisterfigur des Machiavelli'schen Lustspiels. Frate Timoteo hält schlechterdings alles für erlaubt, wo er einen „guten Zweck" sieht, und wo man ihm reiche Almosen für seine Armen und Bedrängten verheißt. Er beweist mit halb einfältiger, halb schlauer geistlicher Beredsamkeit der sich sittsam Sträubenden, daß ihr Widerstand thöricht und unnütz sei; bedrängt von Gemahl, Mutter und Beichtvater, gibt die junge Frau, die vom eigentlichen Sachverhalt keine Ahnung hat, endlich nach. Nicia ist förmlich entrüstet über sie, daß sie sich in die wunderliche Anmuthung nicht gleich finden will und „Mäuschen macht"; ihre Mutter versichert ihr mit guter Wahrheit, fünfzig Frauen hierlandes würden Gott danken, wenn ihnen solch Heil widerführe. Nachdem alles festgesetzt, zeigt sich Nicia voll Feuer und Flamme für die Unternehmung; er kann es kaum erwarten, bis der stattliche Bursche, das vermeinte Kind des Todes, an der Straßenecke eingefangen und zu Madonna Lucrezia ins Bett befördert wird. Der Eingefangene ist natürlich kein anderer als Callimaco in neuer Verkleidung. Im fünften Akt erzählt Messer Nicia mit heiligem Eifer, was er alles für

sein Hausglück gethan, — und lädt schließlich alle Betheiligten zum Frühstück, ohne Ahnung, daß er der Betrogene ist, während Madonna Lucrezia und Callimaco nunmehr im besten Liebeseinvernehmen stehen und bleiben und Frate Timoteo noch immer überzeugt ist, ein löbliches Werk gethan zu haben. — Die „Mandragola" ist zu gleicher Zeit die schneidigste Satire auf die italienische gelehrte Selbstgefälligkeit (Messer Nicia unter allen „Dottoren" der italienischen Komödie einer der einfältigsten und selbstbewußtesten) und auf das äußerliche Kirchenwesen der Zeit, welches sich in Timoteo's Person darstellt. Der Ablaßhandel Tezels in Deutschland und die Frivolität, mit der man von Rom aus dergleichen duldete, werden bei der „Mandragola" vollkommen klar. Aber auch abgesehen davon ist die Komödie durch die rasche und wechselnde Handlung, durch die Steigerung bis zum Schluß, durch den höchst lebendigen, blitzenden und schlagenden Dialog ein vorzügliches Werk; vor der Kühnheit, ja Frechheit der Erfindung erschrak eine Generation nicht, die in Wirklichkeit noch ganz andere Dinge gesehen hatte, als im „Zaubertrank" vorgingen.

Von Machiavelli stammt schließlich noch eine Novelle, „Belfagor".[1] Ein echter Teufel aus der Hölle hat sich nach der Erde begeben und hier geheirathet; er muß die Erfahrung machen, daß selbst der Teufel einem schlimmen Weib nicht gewachsen ist, und schließlich vor der bloßen Nennung des Namens seines irdischen Weibes nach der Hölle zurückflüchten. Die Novelle läßt keinen Zweifel, daß Machiavelli auch in dieser Form Vortreffliches geleistet haben würde; sie offenbart aber auch, daß seine Lebensanschauung bitter und herb blieb, selbst wo er scherzte und lachte. Die scharfe Erkenntnis der Menschen und Dinge wie seine ursprüngliche Anlage machten es Machiavelli unmöglich, mit der Heiterkeit Ariosto's und Molza's das Leben leicht zu nehmen und zu genießen; die Eigenart seiner Bildung, in der er fest wurzelte, obschon er ihre Mängel instinktiv begriff, verhinderte ihn, neben seine Staatsideale neue Lebensideale zu setzen. Und so ist der große Florentiner auch in der poetischen Literatur eine jener vereinsamten und tragischen Gestalten geblieben, welche Bewunderung und Verurtheilung gleichmäßig herausfordern und selten nach Maßgabe ihrer Natur und Schicksale gewürdigt werden.

---

[1] Deutsch in A. v. Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 1, S. 240.

Dreiunddreißigstes Kapitel.

Der Verfall der Renaissance-Literatur.

1) Pietro Aretino und seine Schule.

Die ersten Jahrzehnte der Hochrenaissance sind offenbar diejenigen, welche die glänzenden und großen Seiten der wunderbaren Periode am entschiedensten hervortreten lassen. Die Zeit nach der Katastrophe von Rom (1527) und der Vernichtung der florentinischen Republik (1530) zeigt eine allmähliche Herabstimmung des erhöhten Lebensgefühls, der Kraft und des eigenthümlichen Idealismus der Renaissance; die Angriffe der deutschen Reformation und das Scheitern sämmtlicher Versuche zur Abschüttelung der Fremdherrschaft wirkten mehr und mehr niederschlagend und verwirrend. Nach und nach verblaßte jener Glanz, der Ariost und Raffael umschimmert hatte; die Forderung feiner Klugheit, guten Geschmacks und edler Bildung, welche während so mancher Jahrzehnte Ueberzeugung und Gewissen hatten vertreten müssen, wurde je länger, um so weniger erfüllt; die Zerrüttung des materiellen Wohlstands drückte in empfindlicher Weise auf ein Bildungsleben, welches ohne diesen Wohlstand undenkbar war. Wie bei einem Bacchanal, wo der bessere Theil der Gäste ermüdet und verstummt, während der trunkene, wüste Theil dafür um so lauter die Stimmen erhebt, kamen in der italienischen Literatur immer ausschließlicher die völlig frivolen, charakterlosen und cynischen Talente zur Geltung. Die kecke Freiheit des Geistes artete in Verwilderung, die poetische Sinnlichkeit in freche Liederlichkeit, die feine Bosheit in nichtswürdige Lästerung, die anmuthige Leichtigkeit in die erbärmlichste Flachheit aus. Aus den jähen Glückswechseln, den Verbrechen und schlimmen Plänen des politischen Zusammenbruchs wie aus ihren eigenen Lastern schöpften die Autoren der spätern Renaissance die

Ueberzeugung von der gänzlichen Nichtswürdigkeit und Verruchtheit der menschlichen Natur; mit innerem Antheil stellten sie beinahe ausschließlich die dunklen und die schmutzigen Seiten des Daseins dar, nur aus Ueberlieferung und äußerlichen Gründen verherrlichten sie gelegentlich Tugenden und Vorzüge, an die sie selbst nicht glaubten. Die Ideale der Renaissancekultur erscheinen bei diesen Dichtern verzerrt und verlottert, bei vielen mischen sich fremde, aus spanischen und französischen Anschauungen stammende Züge in ihre Lebensdarstellung, bei anderen hört eine selbständige Erfassung des Lebens überhaupt auf, und für den flachsten Unterhaltungszweck werden von Boccaccio bis Ariosto und Machiavelli alle seither erfolgreichen Werke der italienischen Literatur nachgeahmt. Selbst unter so unerquicklichen Voraussetzungen blieb noch eine Fülle von Geist und Talent, von wirklicher Darstellungskraft und poetischer Technik in dieser Literatur des Verfalls lebendig; ihr Totaleindruck aber ist so peinlich und herzbeklemmend wie der der politischen Geschichte Italiens in diesem Zeitraum.

Als der Hauptrepräsentant der innerlichen Herabgekommenheit, des wachsenden Cynismus der Dichtung, leider auch als der gelesenste, gefeiertste und gefürchtetste italienische Schriftsteller des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts erscheint Pietro Aretino. Der natürliche Sohn eines Edelmanns (Luigi Bacci) und einer Kurtisane, welche ihre Töchter, Pietro's Schwestern, zu gleichem Beruf erzog, am 20. April 1492 zu Arezzo geboren, erhielt er eine höchst dürftige Erziehung, erwarb indeß früh eine gewisse Kenntnis der italienischen Literatur und bethätigte schon als Knabe eine scharf satirische Ader und ein formell poetisches Talent, das selbst in jenen Tagen der Schöngeister und Reimer ungewöhnlich heißen durfte. Seinen frühesten Ruf erwarb er durch ein sarkastisches Sonett auf den Ablaßhandel; er mußte infolge dessen aus seiner Vaterstadt flüchten, trat für kurze Zeit in Perugia bei einem Buchbinder in die Lehre und benutzte die Zeit zur Erweiterung seiner Literaturkenntnisse. 1517 trieb es ihn, sein Glück in Rom zu suchen. Er fühlte mit Recht so viel und mehr Begabung in sich als die poetisirenden Schmarotzer, die sich am Hof Leo's X. drängten. Seine schamlose Frechheit und seine Bosheit fielen früh auf; er fand zuerst Aufnahme bei dem reichen Kaufherrn Chigi, dann in unbekannter Stellung, aber vermuthlich kuppelnd, klatschend

und nach den Wünschen seiner Gönner dichtend, am päpstlichen Hof selbst. Seine satirischen Sonette begannen ihn in einer Gesellschaft, deren Losung der Krieg aller gegen alle war, beliebt und gefürchtet zu machen. Allgemein genannt wurde er zuerst, als er 1524 seine „Geilen Sonette“ (Sonetti lussoriosi di Petro Aretino) dichtete, die als „poetische“ Erklärungen zu einer Reihe von obscönen, von Giulio Romano entworfenen, vom berühmten Kupferstecher Marc Antonio Raimondi gestochenen Gruppen dienten. Der Maler und der Dichter mußten, weil der Skandal zu groß war, aus Rom flüchten. Aretino ging nach Florenz, gewann hier gerade durch seine freiesten Dichtungen die Gunst des Giovanni de' Medici, des Söldnerführers und Befehlshabers der gefürchteten „schwarzen Bande“. Mit demselben zog Aretino nach der Lombardei, ward in Mailand Franz I. vorgestellt und zum erstenmal mit einer jener goldenen Gnadenketten bedacht, welche sich nachmals bei ihm häuften, erlangte durch Vermittelung des französischen Königs in Rom Verzeihung und zeigte sich wieder am Hof Clemens' VII. Alsbald ward er wieder in ärgerliche Händel verwickelt, von einem eifersüchtigen Nebenbuhler bei der schönen Haushälterin des Bischofs Giberti durch einen Dolchstoß schwer verwundet, mußte Rom abermals den Rücken kehren und begab sich aufs neue zu seinem Gönner Johann von Medici. Als aber dieser 1526 an den Folgen einer Wunde in Aretino's Armen gestorben war, mußte der freche Poet an einen neuen und sichern Zufluchtsort denken. Er ging nach Venedig und begann von hier aus den im Jahr 1527 in schweres Mißgeschick gerathenen heiligen Vater, der im eroberten Rom in der Engelsburg eingeschlossen war, mit seinen giftigsten Schmähungen zu verhöhnen. Der Doge Andrea Gritti untersagte ihm diese Angriffe, versprach ihm im übrigen seinen Schutz, und unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß er die Republik Venedig, ihre Institutionen und Häupter unangetastet lasse, durfte Aretino fortan aus seinem Lagunenschlupfwinkel die ganze vornehme und literarische Gesellschaft der damaligen Zeit in Athem halten und brandschatzen. Er hatte sich vorgenommen, vom „Schweiß seiner Dinte“ als freier Mann zu leben, und führte diesen Vorsatz in charakteristischer Weise aus.

Während seines langen Aufenthalts in Venedig fuhr der Aretiner fort, durch poetische Versuche auf allen Kunstgebieten

für seinen „Ruhm", durch seine „Briefe" aber für seinen Beutel zu sorgen. Pietro Aretino war der erste Schriftsteller, der die Käuflichkeit seiner Feder bis zum offenen, vor aller Welt betriebenen Handel trieb, der in seinen „Briefen", die begierig erwartet und verschlungen wurden, für gutes Geld jedes, auch das schamloseste Lob darbot, vor dessen Beschimpfungen aber niemand sicher war, der seiner Habgier den Tribut verweigerte. „Er hielt das ganze berühmte Italien in einer Art Belagerungszustand; Karl V. und Franz I. pensionirten ihn beide zugleich, weil jeder hoffte, Aretino würde dem andern Verdruß machen; Aretino schmeichelte beiden, schloß sich aber natürlich enger an Karl an, weil dieser in Italien Meister blieb. Nach dem Sieg über Tunis (1535) geht dieser Ton in den der lächerlichsten Vergötterung über, wobei zu erwägen ist, daß Aretino fortwährend sich mit der Hoffnung hinhalten ließ, durch Karls Hülfe Kardinal zu werden. Vermuthlich genoß er eine specielle Protektion als spanischer Agent, indem man durch sein Reden oder Schweigen auf die kleinen italienischen Fürsten und auf die öffentliche Meinung drücken konnte. — Der Rest seines Verhältnisses zu den Großen ist lauter Bettelei und gemeine Erpressung. — Possirlich ist Aretino am ehesten im Ausdruck der reinen wehmüthigen Bettelei, wie z. B. im ‚Capitolo an Franz I.'; dagegen wird man die aus Drohung und Schmeichelei gemischten Briefe und Gedichte trotz aller Komik nie ohne tiefen Widerwillen lesen können. — In der Schmeichelei macht er beachtenswerthe Unterschiede: für Nichtitaliener trägt er sie plump und dick auf, für Leute wie den Herzog Cosimo von Florenz weiß er sich anders zu geben. Man hat häufig als etwas Besonderes hervorgehoben, daß Aretino nur die Welt, nicht auch Gott gelästert habe. Ich wüßte wahrlich nicht, wie er hätte auf die Gotteslästerung verfallen sollen. Er war weder Docent, noch theoretischer Denker und Schriftsteller; auch konnte er von Gott keine Geldsummen durch Drohungen und Schmeicheleien erpressen, fand sich also auch nicht durch Versagung zur Lästerung gereizt. Mit unnützer Mühe aber gibt sich ein solcher Mensch nicht ab." (Burckhardt, „Kultur der Renaissance", 1. Theil, S. 190 f.)

Ungeheure Geldsummen und sonstige Geschenke, welche Pietro Aretino auf diese Art erpreßte, ermöglichten ihm, ein üppiges Dasein zu führen. Er lebte in Venedig im wohleingerichteten

Haus, in das er nach und nach eine Anzahl von Kurtisanen und schönen Mägden aufnahm, welche seinen Harem bildeten. Mit cynischer Offenheit verspottete er jede andere Art der Existenz als seine hoch vergnügliche, mit kindischer Eitelkeit rühmte er sich vor der ganzen Welt seiner erpreßten Auszeichnungen und Ehren und all der Verbindungen, die ihm die Furcht vor seiner Bosheit eintrug. Doch läßt sich nicht behaupten, daß im allgemeinen die Italiener jener Tage die richtige Schätzung des schamlosen Freibeuters und eitlen Prahlers gehabt hätten. Seine Frivolität, seine Bosheit und seine wirklichen Talente, unter denen eine seltene Sprachbeherrschung obenan stand, waren viel zu sehr im Sinn der Zeit, als daß Aretino's Anspruch auf den Ehrennamen des „Göttlichen" allseitig belacht worden wäre. — Um den verrufenen Pamphletisten und Poeten sammelten sich literarische Schmarotzer, wie er selbst einer gewesen war, ehe er ein großer Mann wurde, den Kaiser Karl V. dem Senat von Venedig besonders empfahl. Daneben aber hatte sich Aretino in der That der Freundschaft hervorragender Menschen zu erfreuen; mit Tizian Vecellio (dem die Nachwelt auch sein Bildnis verdankt) stand er im engsten Verkehr. Männer wie Tizian und andere mochte der lebendige Witz und die üppige Lebenslust der „Fürstengeisel", wie sich Pietro selbst nannte, anziehen; auch bessere Naturen ergötzten sich gelegentlich an den schneidigen und treffenden Wahrheiten, die Aretino, nicht um der Wahrheit willen, aussprach. So genoß er im Behagen eines nach seinem Sinn gestalteten schwelgerischen Lebens, der Dummheit und Schlechtigkeit der Welt lachend, von der er zehrte, die ersehnten Freuden und Ehren. Er hätte freilich gern im Kardinalspurpur geprangt, reiste deshalb 1535 mit dem Herzog von Urbino nochmals nach Rom, wo er vom Papst Julius III. mit nur zu großen Ehren empfangen wurde, aber doch merken mußte, daß die Kardinalshüte seit der deutschen Reformation nicht gerade mehr die Preise für Leute seines Schlags seien. Und obwohl er sich sofort geringschätzig dahin äußerte, daß ihm ein paar Wechselbriefe lieber gewesen sein würden als die Umarmungen des heiligen Vaters, so ist leicht wahrzunehmen, daß es fortan neben dem Staat von Venedig eine Stelle gab, vor welcher seine schamlose Bosheit zurückschreckte. Sobald die „Gegenreformation" begann, unter Caraffa's Leitung die Inquisition hergestellt ward, fand sich Aretino mit dem neuen Zeitgeist und mit

der Furcht, die ihm das rücksichtslose Vorgehen des heiligen Tribunals einflößte, durch eine „Paraphrase der Bußpsalmen", „Drei Bücher von der Menschwerdung Christi" und ähnliche erbaulich sein sollende Schriften ab, ohne im übrigen sein Leben und Treiben im mindesten zu ändern. Natürlicherweise ward er neben allen Erfolgen und Ehrenketten gelegentlich auch mit Mißhandlungen und Schlägen bedacht, mußte sich monatelang in seinem Palazzo zu Venedig einschließen, um nicht erbitterten Gegnern in die Hände zu fallen. Aber im ganzen verlief sein weiteres Leben in aller Heiterkeit; er starb endlich im Jahr 1557 an den Folgen eines Sturzes vom Stuhl, den er sich zuzog, indem er über einen frechen Kurtisanenstreich einer seiner Schwestern in tolles Gelächter ausbrach. Bis zuletzt hatte er seine volle Geistesfrische bewahrt gehabt und sich noch mit großen poetischen Plänen getragen.

Unter den Werken Aretino's muß man unterscheiden zwischen denjenigen, die nur noch ein historisches Interesse für das Studium der Zeitgeschichte und der persönlichen Beziehungen des gefürchteten Schriftstellers haben. Dahin gehören in erster Linie seine in vielen Sammlungen erschienenen, auch nach seinem Tod vollständig wieder edirten „Briefe" (Lettere; vollständige Ausgabe, Paris 1609), dahin die weitaus größte Zahl seiner „Sonette" und „Kapitel", die einen poetischen Genuß nicht zu gewähren vermögen, aber einen guten Einblick in die Natur des Poeten gestatten. Natürlich fehlt es ihnen nicht an satirischen Zügen und funkelnden Bosheiten, allein die innere Gemeinheit und die übertreibende Geschmacklosigkeit seiner Natur treten namentlich in diesen kurzen Dichtungen zu Tage. Wo er objektiv zu sein und mit den hervorragenden Dichtern zu wetteifern suchte, ging ihm in der Regel der Athem aus; sein Epos im Ariosto'schen Stil „Marfisa" (I tre primi canti de Marfisa, Venedig 1544) gedieh nicht über die Anfänge. Dagegen ließ Aretino auf dem Gebiet der obscönen Erfindung und der schamlosen Lüsternheit seine Zeitgenossen weit hinter sich. Seine berühmteste Leistung in dieser Richtung blieben die „Wundersamen und lustigen Gespräche" (Capricciosi e piacevoli raggionamenti; vollständige Ausgabe, Cosmopoli [Amsterdam] 1660), welche in der That zu den Kabinetsstücken der Schmutzliteratur zählen und mit Unbefangenheit Dinge zur Sprache bringen, die unerhört sind. In einzelnen Zügen verräth sich Aretino's scharfe Beobachtungsgabe,

in allen die vollendete Schamlosigkeit des Autors. — Gegenüber den „Raggionamenti“ und verwandten burlesken Gedichten erscheint es fast unglaublich, daß derselbe Poet je einen Ton des Pathos anzuschlagen vermocht. Gleichwohl hegte Pietro Aretino den Ehrgeiz, seiner Nation auch ein klassisches Trauerspiel zu geben. Das geschah in seiner Tragödie „Die Horatier“ (La Orazia; erster Druck, Venedig 1546), welche, nachdem die Fama den Prolog gesprochen, mit einer Art Würde und Kraft den Kampf zwischen Horatiern und Curiatiern, das tragische Schicksal der Celia, der Tochter des alten Publius Horatius, behandelt, die, zwischen ihren Bruder und ihren Verlobten gestellt, den Sieg ihres Bruders Horatius nur beklagen kann, daher von diesem getödtet wird und durch ihren Tod den Untergang auch des harten, römertrotzigen Bruders und Vaters herbeizuführen droht, wenn nicht Jupiters Stimme selbst die Sühne und Lösung herbeiführte. Die Behandlungsweise ist allerdings eine überwiegend rhetorische, aber immerhin sind Anläufe zu wirklicher Handlung, einzelne echt dramatische Momente und gewisse Ansätze zur Charakteristik vorhanden, die in Aretino ein dramatisches Talent erkennen lassen. Viel entschiedener noch spricht dies Talent aus seinen Lustspielen: „Der Stallmeister“ (Il marescalco, Venedig 1530), „Talanta“ (ebendas. 1535), „Die Hofkomödie“ (La cortigiana, ebendas. 1535), „Der Scheinheilige“ (L'ipocrito, ebendas. 1542) und „Der Philosoph“ (Il filosofo, ebendas. 1549), von denen das zuerst und zuletzt genannte die zweifellos besten sind. Sämmtliche Lustspiele Aretino's schließen sich in Bezug auf den raschen, zum Theil willkürlichen Scenenwechsel und den höchst lebendigen Dialog an die improvisirte Kunstkomödie an und unternehmen den Versuch, die Vortheile derselben mit denen des regelmäßig ausgeführten Drama's zu verbinden. Mit seiner gewohnten Oberflächlichkeit hielt freilich der Aretiner jede „burla“, jeden schlechten Spaß oder zweideutigen Handel für ein Komödienmotiv und trachtete nur danach, demselben durch eine gewisse kecke Detaillirung und den charakteristischen Dialog Leben zu geben. Daß er diese Kunst verstand, belegen „Der Stallmeister“ wie „Der Philosoph“. Denn im ersten Stück handelt es sich nur um eine Scheinheirath, welche Herzog Gonzaga von Mantua seinem Stallmeister, einem hartgesottenen Hagestolzen, aufzwingt. Der Marschall wird, seines Widerstands ungeachtet, durch alle er=

denklichen Hochzeitsvorbereitungen hindurchgequält, um am Ende mit des Herzogs Pagen Carlo getraut zu werden, den er erst erkennt, als er unter dem Jubel und Gelächter der anwesenden Hofleute seiner „sposa" den Brautkuß geben muß. Der Mangel einer wirklich dramatischen Entwickelung wird durch die lebendige Bewegung in den meisten Einzelscenen einigermaßen ausgeglichen. Im „Philosophen" hingegen ist es Aretino nicht ausreichend erschienen, in dem gelehrten Plataristotile einen Büchernarren hinzustellen, der ein Weiberfeind und doch verheirathet oder eigentlich nicht verheirathet ist, dem also seine junge Frau mit Hülfe eines Signor Polidoro gerechtermaßen Hörner aufzusetzen denkt. Der Philosoph merkt in einem lichten Augenblick, daß er gekrönt werden soll, beschließt, die Ungetreuen zu überlisten und zu beschämen, lockt Polidoro in seine Studirstube, sperrt ihn daselbst ein und ruft die Familie der Frau zusammen. Diese entdeckt, was ihr droht, befreit Polidoro, sperrt einen Esel in Plataristotile's Studirzimmer, der mit des Philosophen Manuskripten übel umgeht und, als er statt des eingeschlossenen Liebhabers der Madonna Fessa im Zimmer gefunden wird, dem unglücklichen Gelehrten eine tiefe, aber, wenn wir dem Schluß glauben dürfen, für ihn und seine Frau heilsame Beschämung bereitet. Damit, wie gesagt, hat sich Aretino nicht begnügt, sondern in die Handlung die Abenteuer eines Goldschmieds Boccaccio aus Perugia mit einer Kurtisane Tullia als Episode verwebt, eine Episode, die er der fünften Novelle des zweiten Tags des „Decamerone" entlehnte. So ungenügend verbunden und ungleich durchgeführt die Handlung erscheint, so helfen auch hier die Komik der Einzelscenen und die lebendige Sprache, die überall Aretino's Hauptvorzug ist, darüber hinaus. Man darf es in diesem Sinn wohl beklagen, daß die Entwickelung von Aretino's Kunst durch die niederen Seiten seiner Natur gehemmt ward; man darf aber noch mehr bedauern, daß er für die besseren Seiten seiner dramatischen Dichtungen bei weitem weniger Nachfolger fand als mit seinen Burlesken und Raggionamenti.

Aretino's vieljähriger Genosse und nachmals sein grimmigster Feind war ein Poet, welcher ein von dem seines Meisters außerordentlich verschiedenes Schicksal haben sollte, Niccolò Franco aus Benevent. Geboren 1505 zu Benevent, verbrachte er seine Jugend in Neapel, mußte von da wegen satirischer Gedichte fliehen und begab sich nach Venedig, dem

Zufluchtsort aller Pasquillanten. Hier ward er mit Aretino „befreundet", mit seiner lateinischen und sonstigen Gelehrsamkeit eine willkommene und vielbenutzte Hülfe für den schlecht unterrichteten Aretiner. Mit selbständigen obscönen und satirischen Gedichten: „Der Liebestempel" (Il tempio d'amore, Venedig 1536), mit „Schäfersonetten", versuchte Franco neben seinem Gönner und Meister Bedeutung zu erlangen. Vom wüthendsten Neid über Aretino's Ehrenketten und Auszeichnungen verzehrt, griff er gegen Ende der dreißiger Jahre den letztern an, und beide verfolgten sich nun mit pöbelhaften und gehässigen Satiren aufs äußerste. Franco konnte sich infolge davon nicht in Venedig halten, ging nach Casale und Mantua und publicirte seine berüchtigte „Priapea" (Turin 1541), welche er mit 250 Schandsonetten gegen Aretino zusammenstellte. Obgleich natürlich die schamlosen wie die lästernden Sonette vom italienischen Publikum jener Zeit begierig verschlungen wurden, kam Franco doch in einen Verruf, der ihn persönlich gefährdete. Er ging nach Rom in der Hoffnung, dort sein Glück zu machen, und fand hier den Untergang. Da er ungeachtet der veränderten Zeiten am Mittelpunkt der umgestimmten päpstlichen Gewalt fortfuhr, lascive Dichtungen und kecke Pasquille zu verfassen (seine „Vergnüglichen Dialoge [Dialoghi piacevoli, Venedig 1542] und seine „Philena" gehören zu den ersteren), so wurden schon unter der Regierung Pauls IV. mehrere seiner Bücher vom Henker verbrannt; als sich der wilde Satiriker, der, wie es scheint, sein Gift nach allen Seiten hin ausspritzen mußte, trotz aller Warnungen beikommen ließ, den strengen Papst Pius V. (Michele Ghislieri) mit einem lateinischen Gedicht anzugreifen, ließ ihn der Papst 1569 zur Abschreckung für alle Pasquillanten öffentlich hängen. Ein gleich dunkles Geschick hatte schon früher einen Dichter betroffen, der zwar nicht Aretino's oder Franco's Schüler, aber jedenfalls ein ihnen verwandter und „ebenbürtiger" Geist war. Aloise Cynthio dei Fabrizii, ein venetianischer Arzt, der zu Padua studirt hatte, gab 1526, ein Jahr, ehe Aretino nach Venedig kam, einen großen Band erzählender Gedichte, „Vom Ursprung der Sprichwörter" (Libro dell' origine dei volgari proverbii, Venedig 1526), heraus, welche an galliger Bitterkeit und schamloser Ausmalung sinnlicher Scenen selbst unter den Werken jener Tage sich unerfreulich auszeichneten. In dunkler, schwerfälliger

Sprache, in der er sein Italienisch dem Lateinischen vielfach anzunähern versuchte, gab Fabrizii eine Reihe poetischer Erzählungen in Terzinen, deren Stoffe größtentheils den älteren Novellisten entlehnt wurden, die sich aber in der Bearbeitung des venetianischen Poeten nicht nur frivoler und cynischer, sondern auch dunkler, bizarrer und wilder gestalteten. Die Verbindung zwischen den Vorgängen und den angeblich aus ihnen entstandenen Volkssprichwörtern ist oft eine sehr lose oder gezwungene; der Hauptzweck des Dichters bleibt, allen Menschen, vorzugsweise aber den Frauen und den Geistlichen, das Schlimmste anzusinnen und nachzusagen. Wahrscheinlich nicht direkt infolge seines verrufenen Buches, aber jedenfalls in Nachwirkung des Charakters, welcher aus diesem Buch spricht, ward Cynthio dei Fabrizii „ermordet", d. h. durch die venetianische Staatsinquisition heimlich beseitigt.

War Fabrizii nur ein Mitbürger und eher ein Vorläufer als Nachahmer des Pietro Aretino gewesen, so nannte sich Agnolo Firenzuola mit Stolz und Bewußtsein einen Freund und Schüler des „Göttlichen" von Arezzo. Michel Agnolo Girolami Giovannini oder Firenzuola (der Name war vom Abstammungsort der Familie, dem Flecken Firenzuola am Apennin, hergenommen) war 1493 zu Florenz geboren, scheint in Perugia in der Buchbinderzeit eine Jugendfreundschaft mit Aretino geschlossen zu haben und traf mit diesem dann wieder in Rom zusammen. In den Orden von Vallombrosa eingetreten, erhielt Firenzuola frühzeitig Pfründen, erfreute sich des besondern Schutzes der Medici, zu deren eifrigen Anhängern er gehörte, und führte im übrigen das ungeistliche Leben, das unter den schöngeistigen Klerikern seit Petrarca die Regel war. Später lebte er in Prato, wo er 1546 an den Folgen sinnlicher Ausschweifungen starb. Er veröffentlichte während seines Lebens eine ziemliche Anzahl von Gedichten, Novellen und freien Bearbeitungen älterer Schriften. Zu den letzteren zählen: „Der goldene Esel" (L'asino d'oro), nach Apulejus, und die nach Johann von Capua bearbeiteten „Gespräche der Thiere" (Discorsi degli animali); zu den Originalwerken aber, außer den erst nach Firenzuola's Tod gesammelten „Burlesken und lustigen Gedichten" (Rime burlesche e piacevole, Florenz 1549), vor allem die „Unterhaltungen" (Raggionamenti, ebendas. 1548), in denen acht Novellen (zwei weitere kamen später

hinzu[1] enthalten sind, die, in der hergebrachten Nachahmung des Boccaccio von drei jungen Männern und drei jungen Frauen in einem Landhaus in der Nähe von Florenz erzählt werden. Die beste seiner Novellen ist die Geschichte von der fälschlich erhobenen Mitgift, in welcher eine Mutter ihre Tochter betrügerisch als verheirathet vorstellt, um das Heirathsgut zu erheben, und nun nicht hindern kann, daß der falsche Bräutigam alle Rechte eines jungen Ehemanns genießt. Auch die Novelle von Niccolò's Abenteuern sowie die höchst bedenkliche Geschichte von Crescensio Antonio Fornari und seiner jungen Frau, welche ihren Liebhaber als Magd Lucia zu sich ins Haus nimmt, zeichnen sich durch einzelne vortreffliche Züge und die besondere Leichtigkeit des Vortrags aus. In einigen anderen erzählt der unbefangene Abt Skandalgeschichten von Mönchen, die wohl die letzten ihrer Art waren und vom nächsten Jahrzehnt an aus der italienischen Literatur verschwanden.

Zu Aretino's unmittelbaren Genossen in Venedig zählte ein Autor, der gleich ihm die freie Literatenexistenz gewählt, aber derselben weder Lorbeeren noch Gold zu verdanken hatte. Lodovico Dolce, aus einer venetianischen Patricierfamilie stammend, aber, wie es scheint, vermögenslos, war um 1508 geboren. Er hatte sich eine umfassende und vielseitige Bildung erworben, die ihn befähigte, einem der großen venetianischen Buchhändler, welche im 16. Jahrhundert emporkamen, als Korrektor, Herausgeber, Sammler und literarischer Beirath zur Seite zu stehen. Wahrscheinlich infolge dieser Beziehung zu dem Verleger Giolito verlief sein Leben einförmig und trotz seiner beständigen Publikationen in einer gewissen Dunkelheit. Ununterbrochen für die Pressen seines Verlegers oder Gebieters thätig, schrieb, übersetzte und korrigirte Dolce so massenhaft, daß schon seine Zeitgenossen, welche an diese Art literarischer Sklaverei noch nicht gewöhnt waren, sein Leben (er starb 1566 oder 1568 in Venedig an der Wassersucht) „armselig, mühevoll und elend" fanden. Neben Ausgaben von Briefen veranstaltete Dolce Uebertragungen der Metamorphosen des Ovid, der Satiren und Episteln des Horaz, der Briefe und moralischen Schriften des Cicero, der Tragödien des Seneca. Er edirte Ausgaben des Dante,

---

[1] Einige Novellen Firenzuola's deutsch in Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 4, S. 342.

Petrarca, Boccaccio, Ariosto, schrieb Bücher über alles, was Mode war, was er verstand und nicht verstand, über die italienische Volkssprache, die Erziehung der Frauen, Betrachtungen über die Liebe und über die Malerei, Biographien des Kaisers Karl V. und seines Bruders Ferdinand. Bei aller literarischen Leichtfertigkeit und durchdrungen von der Frivolität und dem Cynismus des vielbewunderten Aretino, hielt Dolce ein gewisses poetisches Ideal seiner Jugend, das romantische Epos im Ariostschen Stil, fest. Er hatte mit den „Liebesabenteuern des Florio und der Biancafiore" (Amori di Florio e di Biancafiore, Venedig 1532) debütirt, welchen das Epos „Der Paladin Sacripant" (Sacripante paladino, ebendas. 1536) folgte. So weit der bloße romantische Stoff in guten Versen zu interessiren vermag, so weit hatten Dolce's Jugendwerke Anspruch auf Interesse; zu einer eigenen Individualität, welche dem Stoff Wärme und anziehenden Glanz gibt, vermochte er sich nicht aufzuschwingen. Doch setzte er seine epischen Bestrebungen durch sein langes Schriftstellerleben fort; die antiken Ueberlieferungen mußten sich in einem „Aeneas" (Enea, Venedig 1563) und „Achilles" (ebendas. 1572) gefallen lassen, zu romantischen Epen verarbeitet zu werden; selbst seine angebliche Homer-Uebersetzung (Ulisse, ebendas. 1573) war lediglich ein romantisches Epos im beliebten Stil, der gegen den Ausgang von Dolce's Leben schon minder beliebt war. So ward denn auch seinem zweifellos besten epischen Werk, „Die ersten Thaten Rolands" (Le prime imprese d'Orlando, Venedig 1572), nicht der Erfolg zu theil, daß es seinen Verfasser in die Reihe der italienischen Klassiker gerückt hätte, obschon es in der That an vortrefflichen Stellen und einzelnen gut erzählten Abenteuern reich ist. — Die Zeitgenossen scheinen Dolce's dramatische Bestrebungen höher geschätzt zu haben als seine epischen, und in der That, ein Element der Frivolität, der innern Herabgekommenheit, welches damals wie noch oft als besonders pikant und interessant galt, konnte in den Komödien besser zu Worte kommen als in den epischen Gedichten Dolce's. Die Lustspiele des Schriftstellers belegen denn freilich auch am besten seine innere Verwandtschaft mit dem Aretiner. Zwei derselben, „Der Ehemann" (Il marito) und „Der Eisenfresser" (Il capitano), sind in Versen, die drei hauptsächlich beliebten, „Der Lustknabe" (Il ragazzo), „Fabrizio" (La Fabrizia) und „Der Kuppler" (Il ruffiano), in der

Prosa des Tags geschrieben. In den ersten dieser Komödien wird das alte Motiv des in einen Knaben verkleideten Mädchens und des in Mädchenkleider gehüllten Knaben sammt daraus hervorgehenden Verwirrungen in kitzelnder Weise durch unzweideutige und unverhüllte Hereinziehung des Lasters der Knabenliebe aufgefrischt; in der zweiten bestiehlt der Held Fabrizio, um von einem (aus der antiken Komödie stammenden) Mädchenhändler seine Geliebte erkaufen zu können, seinen alten Vater, der darüber wahnsinnig wird, aber wieder zu Verstand kommt, als er seine gestohlene Perlenschnur zurückerhält, während der wackere Sohn das Mädchen dem Kuppler ohne Zahlung abgelistet hat; in der dritten handelt es sich wieder nur um bezahlte und um eine Gratisliebe, die nicht viel mehr werth ist als die bezahlte. Neben dieser Art Komödien vermochte Dolce Trauerspiele im antikisirenden Stil zu verfassen. Die größere Anzahl seiner Tragödien sind nur Bearbeitungen antiker Trauerspiele des Euripides und des Seneca; als Originale von theatralisch-rhetorischem Verdienst aber galten die Tragödien „Dido“ (Didone) und „Marianne“, deren erste Dolce nach der Virgil'schen Aeneïde bearbeitete.

Dem Kreis des Aretino in Venedig gehörte gleichfalls der Musiker, Lyriker, Dramatiker und Novellist Girolamo Parabosco an, der, 1520 zu Piacenza geboren, als Kapellmeister von San Marco 1557, also in jugendlichem Alter, starb. Er hatte „Gedichte“ (Rime, Venedig 1547), eine Tragödie, „Progne“ (ebendas. 1548), und die Novellensammlung „I diporti“ (ebendas. 1552) veröffentlicht, in welcher letztern er seiner Freundschaft mit Aretino eine Art Denkmal setzte. Unter seinen Komödien wurden „Der Zwitter“ (L'hermafrodito) und „Die Nacht“ (La notte) von den Zeitgenossen besonders hochgeschätzt, freche Liebesnovellen der niedrigsten Gattung, in Scenen und Dialoge getheilt.

---

2) Matteo Bandello und die Novellisten.

Pietro Aretino hatte, trotz all seiner Vielschreiberei, bis auf ein paar „Geschichten von Spielern“ das wichtige Gebiet der Novelle unangebaut gelassen; er wußte in seinen „Briefen“ seine Kenntnis des Lebens und der Zeit, sein Talent des Erzählens und

der Charakteristik besser zu verwerthen. Leider war derjenige Dichter, welcher statt seiner für die italienische Novelle des 16. Jahrhunderts der maßgebende wurde, von keinem edlern Gepräge als der Aretiner. Die Abhängigkeit der Novellenliteratur (so weit sie nicht Wiederholung früherer Schöpfungen ist) von den unmittelbaren Lebenseindrücken würde es ohnehin mit sich gebracht haben, daß die häßlichen und unerfreulichen Züge der Zeit in den Erzählungen zu Tage getreten wären. Der Verfall einer Kultur offenbart sich jederzeit in der zunehmenden Verwirrung der Anschauungen und des sittlichen Urtheils; das Herabsteigen von der Höhe des Lebensgefühls und der Bildung, auf welcher die Italiener gestanden oder sich gewähnt hatten, drückt sich in der verworrenen, meist unerquicklichen und widerspruchsvollen Empfindung aus, mit welcher die Novellisten den Erscheinungen gegenüberstehen. Namentlich bei dem hervorragendsten der Novellisten, bei Bandello, kommt es zu Tage, daß die Renaissancebildung der Auflösung und Verwilderung hier, der Erstarrung in Aeußerlichkeiten dort entgegenging.

Matteo Bandello war gegen das Jahr 1480 (?) zu Castelnuovo di Scrivia in der Nähe von Tortona geboren, trat um 1500 in den Dominikanerorden. Wann er in das Kloster Santa Maria delle Grazie in Mailand eingetreten ist, steht nicht genau fest; er unternahm viele Reisen, war auch eine Zeitlang Lehrer der Prinzessin Lucrezia Gonzaga im Griechischen und in der Moral. In den wechselvollen Kämpfen um das Herzogthum Mailand schloß er sich eng an die französische Partei an, mußte deshalb 1525, als die Spanier Mailand in Besitz nahmen, die Stadt verlassen, zog eine Zeitlang mit dem venetianischen und französischen General Cäsar Frogoso umher, begab sich aber zuletzt (um 1534) dauernd nach Frankreich, wo ihm seine Parteinahme für Franz I. zu gute gerechnet wurde. Er lebte im Verkehr mit der besten und munterſten Gesellschaft seiner Zeit, wurde mit Pfründen bedacht und schließlich vom König Heinrich II. 1550 zum Bischof von Agen ernannt. Bandello's poetische Leistungen waren zu dieser Zeit schon bekannt genug, und seine Erhebung erregte daher mannigfaches Aergernis. Uebrigens kümmerte sich der heitere Bischof nicht um seinen Sprengel, ließ das Bisthum durch einen andern verwalten und blieb bei seinen gewohnten Lebensgenüssen und literarischen Arbeiten. Er fuhr, auch als die große Sammlung seiner Novellen 1554 erschienen

war, fort, dergleichen zu schreiben, und einige seiner besten Geschichten gehören seiner spätesten Lebenszeit an. Bandello starb in hohem Alter nach 1561 und vor 1570.

Bandello's „Novellen“ [1] (Novelle; erster Druck, Lucca 1554; 4. Theil, Lyon 1573; beste neuere Ausgabe von Silvestri, Mailand 1813) sind der Zahl nach die umfangreichste italienische Novellensammlung des 16. Jahrhunderts; der Dichter hinterließ 214 Novellen, die bei seiner Art der Erzählung und Detaillirung ihre Vorgänger an Länge meist übertreffen. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß in dieser großen Zahl sich ganze Gruppen früher erzählter, von Bandello nur neu behandelter Vorgänge und Abenteuer finden; in der Hauptsache aber durfte der Bischof von Agen das Lob unmittelbarer Lebensdarstellung und einer charakteristischen Selbständigkeit mit allem Recht in Anspruch nehmen. Nur daß diese Selbständigkeit im großen und ganzen keineswegs erfreulicher Natur ist. Matteo Bandello stellte mit einer gewissen Unbefangenheit Sitten und Charaktere seiner Tage dar und ist für die Beurtheilung der italienischen Zustände der Mitte des 16. Jahrhunderts von hohem kulturgeschichtlichen Werth. Daß ein Dichter wie er, der Vorgänge aus allen Volksklassen erzählt und Menschen aller Art schildert, von der eigenthümlichen Frivolität und Sittenlosigkeit seiner Zeit und seines Landes einen guten Theil besitzt, darf nicht besonders auffallen; der hochwürdige Bischof erzählt demgemäß nicht nur eine ganze Reihe der anstößigsten und lascivsten Geschichten, sondern verweilt auch mit entschiedener Vorliebe bei der breiten Ausmalung von Obscönitäten und läßt in der ausführlichen Schilderung der geschlechtlichen Freuden so ziemlich alle seine Vorgänger hinter sich. Weit bedenklicher als die Sinnlichkeit des Novellisten ist die Verknüpfung desselben mit einer Gemüthsverwilderung, einer roh äußerlichen Auffassung aller Lebensverhältnisse, mit einer niedrigen Servilität gegenüber allem, was vornehm und äußerlich geehrt in der Welt erscheint, einer vollständigen Korruption in Bezug auf menschlichen Werth und Unwerth. In seltsamer Mischung stellt Bandello die edelsten und die verächtlichsten Empfindungen, wahr-

---

[1] Deutsche (purificirte) Uebertragung von Adrian (Frankfurt a. M. 1826). Auswahl und Uebertragung in Keller, „Italienischer Novellenschatz“, Bd. 3 und 4, S. 1—294.

haften Adel der Natur und den grausamen und beschränkten Hochmuth, den die Spanier nach Italien getragen, als völlig gleichberechtigt dar. Die freie menschliche Auffassung der Dinge, welche das Kennzeichen der echten Renaissance ist, die Ideale einer hohen Bildung begegnen sich in Bandello's Novellen mit den nunmehr zur Herrschaft gelangenden brutalen und eitlen Anschauungen, die mit breiter Redseligkeit vorgetragen werden. Familientragödien, nach denen Väter, Gatten und Brüder die Frauen ihres Hauses im Interesse ihrer „Ehre" oder auch nur zur Wahrung ihrer Autorität kaltblütig abschlachten, fangen an, eine Rolle zu spielen. Nicht minder treten die Erscheinungen, an welche sich das neu emporwachsende Geschlecht zu gewöhnen hatte: harter Druck einer berechtigten oder unberechtigten Autorität, grausame Strafen und Hinrichtungen, in den Vordergrund und werden von dem Dichter wie Dinge, die sein müssen, dargestellt. Daher war es der englischen Dramatik leicht, an die Novellen Bandello's zahlreiche Tragödien anzuknüpfen, in denen sich spannende Verwickelungen, Konflikte und blutige Katastrophen genug finden.

Bei allen diesen Mängeln, mit welchen er sich als den echten Sohn der veränderten Zeit dokumentirt (auch vom Geiste, der Gegenreformation wird der Dichter noch, wenn auch ganz äußerlich, berührt: er schlägt sein Kreuz vor Ketzern und Lutheranern, er preist bei jedem Anlaß die Beichte und die Gnadenmittel der Kirche, und er kann nicht Absurdes und Schlimmes genug vom König Heinrich VIII. von England erzählen!), besitzt Bandello auch große Vorzüge. Er versteht oft spannend, den lebendigsten Antheil weckend zu erzählen; er hat einzelne Meisterzüge der Charakteristik, eine große Kraft der Farben; er wirkt durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Situationen. Auf die künstlerische, namentlich die sprachliche Durchbildung seiner Novellen verwendete er geringe Sorgfalt, sein Toskanisch oder vielmehr Nichttoskanisch wollten die Italiener keineswegs loben (er selbst sagt naiv: „Ich bin kein Toskaner, verstehe mich auch nicht auf die Eigenthümlichkeiten dieser Sprache; vielmehr gestehe ich, daß ich ein Lombarde bin"), und aus diesem Grund sowohl als wegen seines langen Aufenthalts in Frankreich erhielten seine Novellen im Ausland unbedingtere Billigung als in Italien. Nichtsdestoweniger folgen die übrigen italienischen Novellisten der nächsten Zeit mehr Bandello's als Boccaccio's Spuren. Unter der langen

Reihe der Bandello'schen Novellen verdienen als die in ihrer Art vorzüglichsten „Romeo und Giulia", „Viel Lärm um nichts", „Die neue Lucretia", „Königin Anna", „Antonio Bologna", „Der Richter von Lucca", „Filiberto", „König Eduard von England", „Nicuola und Lattanzio" („Die Zwillingsgeschwister"), „Das bezauberte Bildnis" genannt zu werden, während andere gut erzählte für die Einwirkungen des spanischen Wesens auf die italienischen Anschauungen Zeugnis ablegen, z. B.: „Die bedenkliche Beichte", „Die blonde Ginevra", „Spanische Rache", „Die Kastellanin von Vergy", „Simone Turchi", und wiederum andere schlechthin auf die Lüsternheit seines Publikums berechnet sind, z. B.: „Die Wittwe von Mailand" oder die Novelle „Vom Priester Rocco von Montpellier".

An Bandello schließen sich zahlreiche Novellisten an, andere, die nur seine Zeitgenossen waren, ohne von ihm sonst etwas zu empfangen, dichteten doch in gleichem Geist, und ihre Leistungen verstärken den Eindruck der Auflösung, der allmählichen Fäulnis, welchen die italienische Literatur der spätern Renaissance erweckt. Hier steht Giovanni Battista Giraldi (als Mitglied einer Akademie Cinzio getauft) voran. Er war in Ferrara zu Anfang des 16. Jahrhunderts geboren, ward Professor an der ferraresischen Universität, 1547 Sekretär Herzog Ercole's II., verließ später während der Regierung Herzog Alfonso's I. seine Vaterstadt und lebte in Turin und Pavia, kehrte aber kurz vor seinem am 30. December 1573 erfolgten Tod nach Ferrara zurück. Giraldi's Ruf als Dichter gründete sich, obschon er auch eine Anzahl von Trauerspielen für die Hofbühne von Ferrara geschrieben hatte, hauptsächlich auf seine Novellensammlung „Hekatommithi"[1] (Ecatommiti; erster Druck, Mon Regale [Mondovi] 1565), welche er in seiner Jugend verfaßte und später wieder überarbeitete. Die Novellen knüpfen an die Eroberung und Plünderung Roms im Jahr 1527 an und erzählen zunächst, wie sich eine Gesellschaft aus Rom Entronnener zu Schiff nach Marseille begibt. Nachdem am ersten Abend sich die Männer der Gesellschaft eine Anzahl Geschichten erzählt, die man vor den Ohren der Frauen nicht gern vernehmen läßt, werden dann von den Mitgliedern der Gesellschaft

---

[1] Eine Anzahl von Novellen des Giraldi in deutscher Uebertragung gibt Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 2, S. 144.

an je zehn Abenden zehn Geschichten erzählt, die unter bestimmten Gesichtspunkten stehen und nach einander von Vorkommnissen verschiedenen Gehalts, von heimlichen Liebeshändeln, von ungetreuen Frauen und Ehemännern, von solchen, die anderen nachstellen und dabei selbst ins Verderben stürzen, von Beispielen ehelicher Treue, von Handlungen der Höflichkeit und des Edelmuths, von sinnreichen Einfällen und Aussprüchen, von Beispielen des Undanks, von merkwürdigen Schicksalswechseln und von ritterlichen Thaten handeln. Der Anschluß an die Komposition des „Decamerone" darf beinahe sklavisch genannt werden, und auch im Vortrag seiner Novellen versuchte es Giraldi wenigstens, dem großen Muster Boccaccio's zu folgen. „Giraldi's Sprache", urtheilt Marcus Landau („Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle", S. 118), „ist ziemlich einfach und rein toskanisch, nur in den Gesprächen ist sie oft sehr affektirt und gezwungen. Die eingeschalteten Kanzonen sind schwache Nachahmungen Petrarca's, von geringem poetischen Werth, und obwohl er sich über die Dichter lustig macht, welche ‚mit dem Tode leben, im Leben sterben, im Eise glühen, im Feuer frieren, schweigend schreien und schreiend schweigen', fällt er selbst oft genug in die Fehler der Uebertreibung und blühenden Unsinns." Bemerkenswerther noch ist der Einfluß der ihn umgebenden Wirklichkeit auf den Novellisten. Trotz aller seiner Vorsätze, moralisch zu erzählen, finden sich eine gute Zahl zwei- und eindeutiger Geschichten. Seinen Helden gibt er alle mögliche Seelengröße und Tugend, als wenn sie sämmtlich Prinzen des erlauchten Hauses Este wären, und dabei eine so brutale Kälte, Willkür und Rachsucht, wie sie die italienischen Gewaltherrscher und spanischen Statthalter am Ende des 15. Jahrhunderts besaßen. Vorsichtig genug verlegt er seine Greuelgeschichten meist in entfernte Länder und Zeiten, aber das persönliche, eigenwillige, harte, rachsüchtige und grausame Auftreten der Gestalten erinnert an das, was Giraldi, wenn er die Augen offen hatte, von seinen eigenen erlauchten Herrschern jeden Tag erwarten konnte. Unter seinen zahlreichen Geschichten sind einige für das, was in Italien als adlig und ritterlich, als nachahmens- und bewundernswerth zu gelten begann, höchst charakteristisch, so vor allen die Novelle „Filippo Sala und sein Herr" (Hekatommithi, 6. Dekade, Novelle 3). Die berühmtesten Novellen des Giraldi wurden diejenigen, die den englischen

Dramatikern am Ausgang des Jahrhunderts Stoffe gaben, vor allen die von Shakespeare benutzten: „Der Mohr von Venedig" (Hekatommithi, 3. Dekade, Novelle 7) und „Juriste und Epithia" („Maß für Maß"; Hekatommithi, 8. Dekade, Novelle 5) sowie die einem Drama von Beaumont und Fletcher zu Grunde liegende „Lidia" (Hekatommithi, 6. Dekade, Novelle 6). Als die wirklich schönste wird man dagegen „Die Wittwe von Fondi" (Hekatommithi, 9. Dekade, Novelle 3) betrachten müssen.

Unter den übrigen Novellisten lassen sich zwei Richtungen scharf unterscheiden. Während eine Anzahl von Erzählern lediglich noch ohne eigenen innern Antheil an dem dargestellten Leben für die Zwecke der Unterhaltung arbeitet und dabei schließlich fast kompilatorisch verfährt, dichten andere Novellen mit der bestimmtesten Absicht, die Gefühle, die sie über Welt und Menschen hegen, in künstlerischer Form auszusprechen. Zu den Novellisten der erstern Art gehört seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Giovan Francesco Straparola aus Caravaggio, welcher, zu Venedig lebend, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts „Angenehme Nächte"[1] (Le piacevoli notti, Venedig 1550—54) herausgab. Bei Straparola mischen sich nahezu alle Elemente der damaligen Novellistik, er entlehnt von allen Seiten (frischt auch verbotene und verbrannte skandalöse Bücher, wie die lateinischen Novellen des Hieronymus Morlini, wieder auf), scheint in allen Sätteln gerecht und trifft ebenso den Ton der zeitgemäßen Rachenovelle mit spanischer Färbung und grausamem Ausgang, z. B. in den Novellen: „Das Mädchen im Schrein" und „Margherita Spolentina", wie den der harmlosesten Plauderei und vor allem den des Märchens, der Zauberer- und Feengeschichten, der Thierfabel. Wenn die spätere Benutzung der Einfälle und Stoffe über den innern und eigentlichen Werth eines Poeten entschiede, so müßte nach der Nachwirkung, die er gehabt, Straparola zu den hervorragendsten italienischen Poeten des Cinquecento gerechnet werden.

---

[1] Eine Anzahl Novellen Straparola's in deutscher Uebertragung in Keller, „Italienischer Novellenschatz", Bd. 4, S. 369 und Bd. 5, S. 1. „Die Märchen des Straparola". Deutsch von F. W. V. Schmidt (Berlin 1817).

Bedeutend oberflächlicher und noch mehr auf bloße Zerstreuungszwecke gerichtet erscheinen die Novellen des Celio Malespini, welcher gegen den Ausgang des Jahrhunderts in Venedig lebte und die große Zahl seiner Novellen hauptsächlich dadurch erreichte, daß er die altfranzösischen „Hundert Novellen" und andere frühere Erzähler einfach abschrieb, ohne von sich aus neue Züge oder eine neue Auffassung beizufügen.

Einen tiefern Eindruck hinterlassen einzelne Dichter der zweiten Gruppe. In ihnen treten Wirkungen der Lebenszustände Italiens zu Tage, welche sich von der Verflachung und Frivolität, die in weiten Kreisen, und also auch unter den Autoren, um sich griff, eigenthümlich unterscheiden. Dasselbe Leben, dieselbe tolle Welt, welche dem Aretiner und seinen Genossen köstlich und genußreich erschienen, erweckten in anderen ein Gefühl des Ekels und grimmiger Bitterkeit. Am stärksten spricht sich diese Stimmung in den wenigen Dichtungen des Giovanni Brevio aus Venedig aus, von dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Band „Gedichte und prosaische Schriften" (Rime e prose, Rom 1545) veröffentlicht wurde, in denen auch die Novelle „Belfagor" mit enthalten war, so daß sich daran eine Kontroverse über die Autorschaft Brevio's oder Machiavelli's oder das eventuelle Verhältnis beider zu einem lateinischen Manuskript knüpfte. Seine innerste Empfindung drückte der Dichter in den schneidig-kurzen Novellen [1] aus, welche er einer Abhandlung „Ueber die Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens" beigab und in denen nach Halms Worten „die Nichtigkeit menschlicher Zustände, die geheimnisvolle Tücke des Zufalls, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, die in einem unbewachten Augenblick wie Lawinensturz das Lebensglück ganzer Familien zu vernichten vermag, je wortkarger, um so eindringlicher und mit solcher Bitterkeit und Schärfe geschildert sind, daß es fast unmöglich scheint, in dem Gebiet der Novellenliteratur alter und neuer Zeit ein ihnen ebenbürtiges Seitenstück aufzuweisen". — Eine andere Art hoffnungsloser Düsterkeit und bitterer Verzweiflung spricht aus den Novellen des Scipione Bargagli, welcher in seinen „Unterhaltungen" (Trattenimenti, Venedig

---

[1] Deutsche Proben derselben im Aufsatz „Brevio's Novellen" von Fr. von Münch-Bellinghausen (Fr. Halm) im „Jahrbuch für romanische und englische Literatur" von Wolf, Ebert und Lemcke (6. Bd., S. 281).

1585) sich an Boccaccio anlehnend, aber aus der Fülle eigener trostlosen Erinnerungen und Anschauungen als Rahmen seiner Novellen die lebendigste Schilderung der Belagerung und des Elends seiner Vaterstadt Siena gibt, die nach verzweifelter Gegenwehr ihre alte republikanische Freiheit 1554 an den von den Spaniern unterstützten Cosimo von Medici verlor. — Ein letztes Aufflammen der alten und tief gehenden Abneigung der humanistisch Gebildeten gegen die Mönche und die entartete Geistlichkeit, verbunden mit dem Behagen an Skandal und Bosheit, dem die Italiener anheim fielen, finden wir in den Novellen von Bargágli's Landsmann Pietro Fortini. der 1562 zu Siena starb und einen Band Novellen hinterließ, welche beide bezeichnete Eigenschaften an den Tag legten.

---

3) Die florentinischen Dichter.

Es hatte zu den charakteristischen Unterscheidungszeichen der Literatur der Hochrenaissance gegenüber der Frührenaissance gehört, daß Florenz die gebietende und führende Stellung, die es zwei Jahrhunderte hindurch behauptet, verlor. Machiavelli ward für lange Zeit der letzte große Repräsentant florentinischen Geistes, sein Tod und der Untergang der florentinischen Republik (1530) fielen der Zeit nach beinahe zusammen. Die hervorragendsten Toskaner, die sonst ihren geistigen Mittelpunkt in der Arnostadt gehabt, waren jetzt über ganz Italien zerstreut. In Florenz traten mit der neu aufgerichteten Herrschaft der Medici, welche jetzt den eigenthümlichen Charakter verlor, den sie im 15. Jahrhundert gehabt, völlig neue und zum Theil so unerquickliche Zustände ein, daß sie ungünstig auf das reiche Kunst- und Literaturleben der Stadt zurückwirken mußten. Wenn selbst jetzt noch gewisse Talente sich über die allgemeine Stimmung erhoben, wenn der lebensfreudige und feine Naturalismus einzelner Florentiner dem schon stärker emporwachsenden Akademismus einen stillen, aber zähen Widerstand entgegensetzte, wenn mitten in der Verlotterung und der „göttlichen" Liederlichkeit, als deren Hauptrepräsentant sich Aretino feiern ließ, die an der Orgie theilnehmenden Florentiner eine Art Anmuth und Feinheit bewahrten, so sprach dies noch nachträglich für die Kraft und

geistige Klarheit, die dem florentinischen Wesen innegewohnt hatte. — Und so wenig das Florenz der fünfziger und sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts mit der Stadt Lorenzo's des Prächtigen noch verglichen werden durfte, so blieben doch auch die neuen Zustände vor denen anderer italienischen Städte und Staaten vortheilhaft ausgezeichnet. Verglichen mit dem Walten ihrer großen Ahnen im 15. Jahrhundert, war die Herrschaft der Herzöge Alexander und Cosimo von Florenz eine harte und grausame Tyrannis; verglichen mit dem Regiment der spanischen Statthalter in Neapel und Mailand oder dem straffen und argwöhnischen Polizeiregiment in Ferrara, hatte sie noch immer Vorzüge. Die Mediceer konnten und wollten die Traditionen ihres Hauses nicht ganz verleugnen: Schützlinge, Bundesgenossen Karls V. und Philipps II. von Spanien, hart bedrückt von ihren erhabenen Gönnern, waren sie gleichwohl der alten und echten italienischen Bildung nie völlig entfremdet, und dieselbe konnte daher in Florenz einzelne Nachblüten treiben, welche anderwärts sofort vernichtet worden wären. Nachdem man sich einmal in die veränderten Verhältnisse geschickt, entfaltete sich in Florenz auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein reges Geistesleben. Freilich verhielten sich die ersten hervorragendsten Schriftsteller des herzoglichen Florenz zu Lorenzo Magnifico, Polizian und Machiavelli wie Vasari zu Michelangelo, und die altflorentinische Naturfrische und Lebendigkeit zeigt zugleich ein verwüstetes und ein hektisches Antlitz; aber immer wirken die Schriftsteller, die noch ihre Herkunft von der ersterbenden Bildung der Hochrenaissance bezeugen, frischer und erfreulicher als jene, welche bald darauf dem Fanatismus der Gegenreformation oder dem korrekten und geistlosen Akademismus verfielen.

Der hervorragendste Dichter von Florenz in diesem Zeitraum, als ein Geistesverwandter Aretino's, der sich doch wieder durch ein paar gutflorentinische Eigenschaften von demselben unterschied, war Antonio Francesco Grazzini, unter dem Namen il Lasca (der Plötzfisch, die Barbe) in den Akademien „der Feuchten" (degli Umidi) und „von der Kleie" (della Crusca) gepriesen, an deren Gründung er hervorragenden Antheil hatte. Grazzini war 1503 zu Florenz geboren, blieb während des größern Theils seines Lebens in seiner Vaterstadt, wo er, mit sehr mäßigen Glücksgütern gesegnet, als hartnäckiger Hagestolz und Weiberfeind (eine Eigenschaft, die sich freilich nicht aus seinen

Dichtungen errathen läßt) eine gewisse Unabhängigkeit zu bewahren wußte und in hohem Alter im Jahr 1583 starb. Grazzini, obschon gut unterrichtet und sehr belesen, besaß im Sinn der Zeit keine gelehrte Bildung, womit wohl ausgedrückt werden sollte, daß er die Meinungen der modischen Pedanten über die segensreiche Abkehr von aller lebendigen Wirklichkeit und über die sklavische Nachahmung des Aeußerlichen der Antike nicht theilte, und hatte infolge dessen viele Kämpfe zu bestehen. Er zählte zu den Gründern der Florentiner Akademie „der Feuchten" und schloß sich, nachdem er sich mit dieser überworfen hatte, erst gegen das Ende seines Lebens wieder an eine Akademie, die neubegründete „Crusca", an. Er verweigerte, einen neuen Namen anzunehmen, weil bei der Zubereitung der Plötzfisch doch „mit Mehl" bestreut werde. Grazzini's Verhängnis wollte es, daß er in dem Krieg gegen die hochfeierlichen Künstler aus der Schule des Trissino, gegen die petrarchistischen Sonettfeiler sich zum Vorkämpfer der leichtfertigsten und flachsten Burlesken und Schauspiele aufwerfen mußte. Er selbst versuchte sich in zahlreichen Gedichten im Stil Berni's und sammelte 1548 und 1551 die ersten Anthologien der italienischen satirischen Poesie, durch welche eine Reihe der ergötzlichsten, freilich auch der lascivsten und gemüthsleersten Dichtungen der Renaissancezeit erhalten wurde. Er trat ferner als Herausgeber und Erhalter der humoristischen Sonette Burchiello's und der Karnevalslieder Lorenzo's von Medici auf. In seinen eigenen kleineren Dichtungen ist ein wesentlich neues Element nicht zu finden; wohlthuend wirkt das feine Sprachgefühl, welches der Poet sich aus dem Studium seiner speciellen Landsleute angeeignet. Grazzini's Hauptruf gründete sich auf seine Komödien, die er direkt für das neubegründete florentinische Theater schrieb, und welche mit außerordentlichem Beifall gegeben wurden. Die Anschauungen des Dichters drängten ihn auch hier in die Bahn, welche Aretino eingeschlagen hatte: die literarische Komödie so viel wie möglich an die improvisirte Kunstkomödie anzuschließen, die Typen der letztern zu individualisiren und möglichst unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen. Im Vorspiel zu seiner „Hexe", in welchem er eine seiner vielen Fehden gegen die Regelpoeten mit vielem Geschick führt, sagt er ausdrücklich: „Aristoteles und Horaz haben ihre Zeit gehabt. Die Unserigen sind aus einem andern Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere

Lebensweise. Unsere Komödie muß daher auch anders beschaffen sein. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen; auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten sie aus". Mit all dieser klaren Einsicht und trotz seines entschiedensten Bestrebens, sich von den überlieferten Motiven und Charakteren der gelehrten Komödie zu trennen, erlag Grazzini doch dem geheimen Einfluß ihrer Tradition. Nur in einigen seiner Lustspiele gibt er wirklich florentinisches Leben, vor allem in: „Die Eifersucht" (La gelosia; erster Druck, Florenz 1551), „Die Hexe" (La strega) und „Die Grille" (L'arzigogolo); seine anderen in den „Sechs Komödien in Prosa" (Commedie sei in prosa, Venedig 1582) gesammelten dramatischen Dichtungen machen klar, daß neben der nachwirkenden Gewöhnung an die antikisirende Komödie die pikante Zweideutigkeit der Findlings- und der verliebten Alten-Situationen eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübten. Der freie, lebendige, in den besten Lustspielen selbst anmuthige Dialog des Grazzini ward mit Recht als ein Hauptverdienst derselben geschätzt.

Bezeichnend für die inzwischen eingetretene Umstimmung der Zeiten aber war es, daß der Dichter sein bestes in Nachahmung Boccaccio's gedichtetes Werk, die Novellensammlung „Die drei Abendmahlzeiten" (Le tre cene; erster Druck der Cena prima e seconda, Paris 1756; neueste Ausgabe von Fanfani, Florenz 1857), wohl vollenden, aber nicht zum Druck bringen konnte. Die Sammlung scheint handschriftlich in Florenz verbreitet gewesen zu sein und gehört jedenfalls zu den besten aus Boccaccio's Anregung hervorgegangenen Büchern, ihre Einkleidung wie ihre Novellen schildern treu und anschaulich florentinisches Leben und Treiben um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ein guter Humor würzt die besten der gut erzählten Geschichten. Als Veranlassung derselben wird berichtet, daß im Karneval eines Jahrs zwischen 1540 und 1550 im Haus einer liebenswürdigen jungen Wittwe und ihres edlen Bruders in Florenz sich zufällig vier junge Männer und vier junge Damen beim Besuch zusammenfinden. Ein ungewöhnlich starker Schneefall, bei dem sich die Gesellschaft in graziöser Weise mit dem seltenen

Vergnügen des Schneeballenwerfens unterhält, zwingt die sämmtlichen Besucher, zum Abendessen zu bleiben; man erzählt bei diesem, auf Vorschlag der Wirtin, reihum selbsterfundene Geschichten und hat sich schließlich so gut belustigt, daß beschlossen wird, diese Unterhaltung während des Karnevals noch zweimal zu erneuern. Nach Verabredung der Gesellschaft werden zuerst kurze, dann längere, zuletzt die längsten Geschichten vorgetragen. Unter den letzteren befindet sich jener „Scherz des Lorenzo Magnifico von Medici", von welchem man meint, daß er das Hindernis für den Druck dieser Novellen geworden sei. Mit ebensoviel Recht läßt sich muthmaßen, daß der ganze freie, heitere Ton der gesammten Novellen der argwöhnischen Geistescensur und daß die Frivolitäten, an denen es nicht fehlt, der neu aufkommenden äußern Ernsthaftigkeit entschiedenen Anstoß gaben.

Neben Grazzini wirkten eine Reihe verwandter Poetennaturen, die sich besonders angelegen sein ließen, das florentinische Theater neben dem venetianischen zu Ehren zu bringen. Francesco d'Ambra, der um die Mitte des Jahrhunderts Konsul der florentinischen Akademie war, in der er durch seine Vorträge glänzte, und 1558 (zu Rom) starb, schrieb noch vor Grazzini die Komödien: „Der Diebstahl" (Il furto; erster Druck, Florenz 1564), „Die drei Bernharde" (I Bernardi, ebendas. 1564) und „Die Kiste" (La cofanaria, ebendas. 1566), von denen besonders die beiden ersten wegen ihrer in der That außerordentlichen Lebendigkeit, ihrer spannenden Verwickelung bei völliger Klarheit der Durchführung von den Zeitgenossen als wahre Wunderwerke gepriesen wurden. Freilich aber treten in d'Ambra's Komödien die traurigen Diebstahls- und Fälschungsmotive, welche so viele spätere Lustspiele entstellten und verdarben, zuerst in ein souveränes Recht. Die immer stärkere Verkürzung der Maßstäbe, welche man an den Helden legt, gehört wesentlich zur Signatur dieser Zeiten: kein einziger dieser Lustspielliebhaber entspricht mehr dem Ideal des Cortigiano, welches vor wenigen Jahrzehnten selbst die komische Dichtung noch erfüllt und geadelt hatte. — In den Werken des geistvollen und „gelehrten" (gelegentlich aus dem Lateinischen übersetzenden) Schuhmachers Giovanni Battista Gelli, des „Hans Sachs von Florenz", haben wir weniger Zeichen des Sittenverfalls als der wachsenden Geschmacksunsicherheit vor uns. Wenn einer berufen gewesen wäre, unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen,

so war es der 1498 geborne, 1562 gestorbene Schuhmacher, aus dem sich inzwischen zuletzt ein förmlicher Akademiker entfaltete, welcher über Dante's „Göttliche Komödie" öffentliche Vorträge hielt und ein Jahrgehalt des Herzogs Cosimo dafür bezog. In seinen prächtigen Dialogen: „Vom Böttcher Giusti" (La pricci del bottajo Giusti, Florenz 1546) und „Circe" hatte Gelli wahrhaft gesunden Humor entwickelt, obschon auch hier die Sucht, durch seine Gelahrtheit zu glänzen, die frische Lebendigkeit der Ausführung verkümmert. Seine beiden Komödien hingegen: „Das Körbchen" (La sporta, Florenz 1543) und „Der Irrthum" (Lo errore, ebendas. 1556) zeigen, wie der Ehrgeiz, mit der antiken Komödie zu wetteifern, den wackern Schuster stärker beseelte als der Wunsch, seine Lebenseindrücke und Beobachtungen in dramatischer Form zu verwerthen. Da das am grünen Holz eines mitten im Leben stehenden Poeten geschah, durfte sich niemand wundern, daß die Thatsache am dürren Holz abstrakter Nachahmer unablässig wiederkehrte. Am letzten Verfall der italienischen Renaissance-Literatur sollte in letzter Instanz der Pedantismus beinahe einen so reichlichen Antheil haben als die Verdorbenheit der Empfindungen und Lebensanschauungen, welche eine so große Anzahl trefflicher Talente zersetzte und aller bleibenden Wirkungen beraubte.

Vierunddreißigstes Kapitel.

Reformatorische Regungen in der italienischen Dichtung.

In denselben Jahrzehnten, in denen sich der eben geschilderte Auflösungsproceß der italienischen Renaissancekultur wenigstens in der Poesie mit unaufhaltsamer Schnelligkeit vollzog, und mitten zwischen den charakterisirten Erscheinungen der burlesken, lasciven, ja bis zur äußersten Roheit und Ruchlosigkeit herabgekommenen Literatur tauchen die ersten Anzeichen eines geistigen Umschwungs empor. Nicht daß Peter der Aretiner und Teofilo Folengo religiöse Gedichte und Andachtsbücher zu verfassen begannen, oder daß Bandello die reuigen Sünder fortgesetzt in den Beichtstuhl verweist, darf in erster Linie zu diesen Zeichen gerechnet werden. Solche Thatsachen belegen höchstens, daß eine straffere kirchliche Autorität, ein verändertes Regiment bereits vor der Mitte des Jahrhunderts so weit zur Geltung gekommen war, um auch diese Männer zu einer Huldigung der neuen Grundsätze zu zwingen. Von höherem Werth und tieferer Nachwirkung war jene wahrhafte Einkehr in sich selbst, jene Verinnerlichung und ernste Weltanschauung, die im Gegensatz zu der ungeheuren Zerüttung der italienischen Zustände, der allgemeinen Entsittlichung und Verhärtung bei einer Reihe von bedeutenden Naturen hervortraten. Es waren Lebensüberzeugungen und Stimmungen, die niemals so völlig aus Italien verschwunden gewesen, als es wohl den Anschein gehabt hatte, die in den Tagen Savonarola's eine fortreißende Gewalt ausübten und dann im Stillen weiterlebten; es waren Empfindungen und Einsichten, welche sich von den herrschenden unterschieden. Bestimmte und unabweisbare Einflüsse der deutschen, der schweizerischen Reformation, die über die Alpen herüberdrangen, gesellten sich dem hinzu, was auf italienischem Boden von selbst gedieh. Mit der Zeit kamen diese Anschauungen und Gefühle allerorts, in der Kirche, in der Lite=

ratur, in der gesammten Geisteswelt Italiens, zu Worte. Am augenfälligsten ward ihre Existenz seit dem Tode Papst Clemens' VII. in den Kreisen, welche den päpstlichen Hof umgaben. Eine bestimmte Gruppe von Kirchenfürsten und ernsten Gelehrten, an deren Spitze man die Kardinäle Contarini und Reginald Pole erblickte, trat seit den dreißiger Jahren in Verbindung mit zahlreichen gleich und ähnlich gesinnten Naturen. Sie erstrebten die Erneuerung der Kirche von innen heraus, sie kämpften beharrlich für eine weitgehende Reform der italienischen Kultur, in die sie ebenso alle echte Schönheit und wahre Freiheit der vergangenen Jahrzehnte hinüber zu retten hofften, wie sie an der Versöhnung mit den deutschen Protestanten, an der künftigen Einheit der Christenheit nicht verzweifelten. Man mag angesichts des Verlaufs der Dinge ihre Träume und Erwartungen phantastisch schelten und geneigt sein, in dem erwachten reformatorischen Geist und Drang nur die Vorboten zu der Geistesdespotie und den starren Autoritätsdogmen der nachmaligen Gegenreformation zu erblicken. Wie die Dinge thatsächlich verliefen, kamen allerdings alle Bestrebungen der dreißiger und vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts schließlich der kirchlichen Restauration zu gute, die am Ausgang der vierziger Jahre begann und im Tridentinischen Koncil und der Begründung der Gesellschaft Jesu gipfelte. Aber es hatte doch ein tiefgehender Unterschied zwischen jener ersten Gruppe von reformeifrigen ernsten Naturen und den strengen Fanatikern stattgefunden, die nach ihnen in Rom, im ganzen Machtbereich der alten Kirche zur Herrschaft gediehen und mit den Auswüchsen der Renaissance die ganze Bildung derselben zu gleicher Zeit vernichteten. Die Ursache, daß fast alle jene Männer, die dem erstern Kreis angehört hatten, in späterer Zeit von der Autoritätspartei angeklagt, auf eine oder die andere Weise verfolgt und wenigstens eingeschüchtert wurden, spricht am besten für den Gegensatz, der hier obwaltete. Es kommt eben alles darauf an, ob man die Anschauungen, welche seit 1520 zuerst hervortraten und immer wachsend einen Einfluß gewannen, der bis zu den verunglückten Einigungsversuchen Contarini's mit den deutschen Protestanten auf dem Regensburger Reichstag von 1541 währte, als selbständige betrachtet oder nicht. Jedenfalls waren diejenigen literarischen Talente und poetischen Naturen, die aus eigener Seele, aus freiem innern Antrieb einen höhern Ernst des Daseins und seiner poetischen

Darlegung wieder gewonnen hatten, den Reformen der ersten Generation innerlich verwandter als den nachmals herrschenden Fanatikern der Gegenreformation. Mochten sich einzelne von ihnen auch den äußeren Forderungen der letztern unterwerfen: das Charakteristische ihrer Entwickelung und ihrer Erscheinung blieb, daß sie diese Forderungen nicht abgewartet, ohne Zwang ein tieferes Innenleben und eine Reinheit gewonnen hatten, von welcher ihre poetischen Zeitgenossen nichts wußten. Die wenigen Talente dieser Richtung unterscheiden sich in ihren Schöpfungen scharf von der herrschenden Literatur, nicht gleich bestimmt und scharf, aber doch genügend, um ihnen einen andern Platz anzuweisen, von den unter der Herrschaft der Gegenreformation, der neugewonnenen kirchlichen Devotion auftretenden Dichtern.

Alle Poeten, in denen die geschilderte Richtung verkörpert erscheint, überragt Michelangelo Buonarroti (1475—1563), der große Florentiner, dessen langes, wechselvolles, arbeits- und ruhmreiches Leben mit seinen tausend interessanten Einzelheiten der Kunstgeschichte angehört und in ihr nicht leicht zu ausführlich dargestellt werden kann. Die Dichtungen Michelangelo's vergegenwärtigen uns mit wenigen Ausnahmen die letzte Lebensperiode des großen Künstlers, in der er nach der leidenschaftlichen Theilnahme am letzten vergeblichen Freiheitskampf seiner Vaterstadt Florenz in Rom das Juliusdenkmal vollendete, das „Weltgericht" in der Sistina schuf und die Kuppel von St. Peter wölbte. In dieser Zeit entstanden die meisten Sonette, Madrigale und sonstigen Gedichte Michelangelo's. Daß er zu den bedeutendsten italienischen Dichtern seines Jahrhunderts gezählt habe, wurde unmittelbar nach dem ersten Bekanntwerden einzelner seiner Gedichte in Vasari's „Leben der Maler ꝛc." und namentlich seit der ersten Sammlung seiner „Gedichte" (Rime; erster Druck, Florenz 1623; vollständige neueste Ausgabe, mit Zugrundelegung der Handschriften, von Cesare Guasti, ebendas. 1863)[1] empfunden und konnte, je

[1] Deutsche Uebertragung der Gedichte Michelangelo's in älterer Fassung von G. Regis (Berlin 1842), nach der Guasti'schen Ausgabe von Hermann Harrys (Hannover 1868) und von Sophie Hasenclever (Leipzig 1875). Einzelne Sonette auch in Hermann Grimms „Michelangelo".

mehr man den eigenthümlichen Geist der vollendeten wie der fragmentarischen Gedichte mit der Durchschnittslyrik des 16. Jahrhunderts in Vergleich zog, nur immer gewisser und unumstößlicher werden. Unter allen Dichtern, die mit ihrer Hauptthätigkeit anderen Geistesgebieten und nur zu einem Theil der Geschichte der Literatur angehören, nimmt Michelangelo vielleicht den höchsten Rang ein. Zwar ist es, verglichen mit den Kränzen, die den großen Florentiner als Bildhauer, Maler und Baumeister zieren, ein verhältnismäßig bescheidener Dichterlorbeer, der zum Ueberfluß auf Michelangelo's Haupt gedrückt ist; aber ein tiefer Antheil ist seinen Gedichten von Haus aus gewiß, und über den Werth biographischer Zeugnisse hinaus entbehren sie des specifisch poetischen Verdienstes nicht. Dies ist die Empfindung gegenüber der unvollkommenen Gestalt gewesen, in welcher die poetischen Lebensäußerungen des großen Künstlers ein paar Jahrhunderte lang überliefert wurden, und diese Empfindung konnte durch die endliche Publikation der Michelangelo'schen Gedichte in ihrer ursprünglichen Gestalt natürlich nur verstärkt werden. Es sind biographische Bruchstücke, Bekenntnisse aus dem Leben und dem innersten Wesen des großen Künstlers, und doch fehlt wenig, daß sie, gleich Shakespeare's Sonetten, den Laien in ein Labyrinth widersprechender Eindrücke führen. Auf der einen Seite eine leidenschaftlich bewegte Natur, gewöhnt, sich ihren Regungen frei zu überlassen, auf der andern eine merkwürdige, beinahe starre Kraft der Resignation; auf der einen Seite das stolzeste Selbstbewußtsein, das der Florentiner mit seinem geistesverwandten Landsmann Dante gemeinsam hat, und auf der andern eine Demuth, welche die ungeheure Arbeit eines reichen Künstlerdaseins beinahe für verloren, für ein Nichts erklärt und der mönchischen Reue, die beste Zeit zum Schaffen, statt zum Gebet verwendet zu haben, verzweifelt nahe rückt! Hält der Leser nicht genau im Auge, daß nur eine sehr kleine Anzahl der Gedichte Michelangelo's aus der Jugend und den ersten Mannestagen des Dichters stammt und die größere Zahl der poetischen Ergüsse dem Alter des Michelangelo angehört; schärft er nicht seinen Blick für den Zusammenhang noch so persönlicher Dichtungen mit gewissen Zeitstimmungen und mit gewissen Hängen und Richtungen der italienischen Literatur im allgemeinen — so überkommt ihn leicht ein verwirrendes Mißgefühl. Meist hat man nur die

religiösen Zeitstimmungen beachtet, die sich in Michelangelo's Gedichten in so eigenthümlich starker Weise offenbaren, und hat das reformatorische Element, das in denselben unzweifelhaft zu Tage tritt, nach seiner historischen Bedeutung gewürdigt. Außerdem trat das Verhältnis Michelangelo's zur geistesverwandten Vittoria Colonna hervor; auch jene politischen Gesinnungen des unbeugsamen florentinischen Republikaners, aus denen manche sonst dunkle Stellen der Gedichte Michelangelo's völlig klar werden. Vor allem darf die eigenthümliche Mischung von dämonischer, fortreißender Leidenschaftlichkeit mit klarer, scharfer Bewußtheit, ja Kälte in Michelangelos's gesammtem Wesen — eine Leidenschaftlichkeit, die ihn treibt, jede auch nur momentane Empfindung, jede Vorstellung, die ihn überkommt, aufs Aeußerste zu steigern, eine Kälte, die ihn wiederum schweigen läßt, wo er sprechen sollte, nicht vergessen werden. Daneben ist es eine Thatsache von entscheidender Wichtigkeit, daß jener Einfluß, den die akademische Richtung der italienischen Literatur ausübte, selbst auf einen so geistesmächtigen und trotzig selbständigen Poeten wie Michelangelo einwirkte. Es ist kein Widerspruch, zugleich von der hoch gesteigerten momentanen Erregbarkeit und äußersten Leidenschaftlichkeit Michelangelo's zu sprechen und anderseits akademische Elemente in seiner Poesie wahrzunehmen. Michelangelo's Gedichte sind allerdings Bekenntnisse, sind subjektive Ergüsse, werthvolle Beiträge zur Geschichte des gewaltigen Mannes, Beiträge zur Charakteristik der Zeit. Niemand aber hat das rechte Maß für den Werth dieser Bekenntnisse und Stimmungen, für ihr Verhältnis zu einander und in Michelangelo's Gesammtleben, der entweder das Totalbild des starken, zum Gewaltsamen, Aeußersten neigenden Künstlers aus dem Auge verliert, oder der anderseits vergißt, daß eben damals ein konventioneller akademischer Zug jedem italienischen Dichter von ernster Richtung mit seinen Formen überliefert wird. So werden einerseits reuig zerknirschte Sonette, in denen der Künstler-Dichter drauf und dran scheint, seine eigene wie alle Kunst zu verfluchen, ebenso erklärlich wie anderseits die poetischen Komplimente an Giorgio Vasari und ähnliche Sonette. Zwischen diesen beiden Endpunkten der Michelangelo'schen Poesie aber entfaltet sich dann das starke, reiche und eigenthümlich rastlose Leben, welches der Künstler in Rhythmus und Reim gezwungen hat. Viele der Gedichte, namentlich der Sonette, gehören auch im Fluß der Sprache, in der Schönheit der

Form zu den schönsten der italienischen Lyrik; bei manchen anderen empfindet man, daß der große Künstler, gewohnt, mit seinem Meißel dem spröden Stein jedes Gebilde seiner Phantasie abzuzwingen, gelegentlich auch die Sprache wie spröden Marmor behandelt und die Kraft seines Schlags an ihr erprobt. Es sind oft die originellsten Momente seiner Gedichte, wenn ihm für ein Bild, eine Vorstellung, eine Wallung seiner Leidenschaft die Sprache, die gegebene Form, nicht sofort gehorchen will.

Immer und überall ist in den Gedichten Michelangelo's, die wir als den eigentlichen Ausdruck seines Innern, als Enthüllung seiner Seele betrachten müssen, eine Stimmung der Trauer und Resignation überwiegend. Selbst wo sein Selbstgefühl am stolzesten aufflammt, seine Leidenschaft den stärksten Ausdruck sucht, erscheint ihm das Leben nicht leicht und die Zukunft selten hell. Alle Heftigkeit seiner momentanen Empfindungen bei Seite gesetzt, ergibt der Vergleich der Grundstimmung seiner Dichtungen mit seinen Briefen und dem, was seine zeitgenössischen Biographen über ihn innerhalb des letzten Vierteljahrhunderts seines langen Lebens mittheilen, daß der Grundton der Gedichte auch der Grundton seines Wesens war. Mannigfache Umstände hatten zusammengewirkt, den gewaltigen Künstler mehr und mehr zu vereinsamen. Der ungeheure Widerspruch zwischen den Forderungen einer dämonischen, nach dem Höchsten ringenden und sich nie genügenden Künstlerkraft und dem gemeinen Weltlauf in künstlerischen Dingen war von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewachsen. Michelangelo stand ruhmgekrönt, mit scheuer Ehrfurcht betrachtet — neben Tizian der letzte Ueberlebende des erlauchten Künstlergeschlechts der Hochrenaissance —, mußte aber fühlen, daß, je mehr er gepriesen, er um so weniger verstanden wurde. Der Untergang der altflorentinischen Freiheit, für die er umsonst Gut und Blut eingesetzt, warf einen Schatten über sein Alter. Er verbannte sich selbst, um die Medici nicht unmittelbar gebieten zu sehen. Die Zustände Italiens unter der spanischen Fremdherrschaft preßten ihm das Herz, und er war trotz einiger Hoffnungsanwandlungen, daß die florentinische Freiheit durch französische Hülfe wieder aufgerichtet werden könne, im ganzen von der unüberwindlichen Gewalt der Lage überzeugt. Und wenn alle diese Momente nicht hingereicht hätten, den alternden Meister düsterer und herber zu stimmen, so trat das eigenthümliche Verhältnis zu Vittoria

Colonna hinzu, dem wir den höchsten Aufschwung seines poetischen Talents verdanken, das eine tiefe Bedeutung im innern Leben Michelangelo's hat, und von dem wir doch sagen müssen, daß es ihm unsägliches Leid und Weh gebracht und der Resignation, welche schon sein Leben beherrschte, ein gutes Theil hinzugefügt hat.

Auch bei der Lektüre der an Vittoria Colonna gerichteten Sonette will es uns mehr als einmal an die Schranken gemahnen, innerhalb deren wir die Gedichte des Künstlers als unmittelbare Bekenntnisse und wichtige Blätter seiner Biographie betrachten können. Einzelne Schilderungen der äußern Schönheit Vittoria's, welche zur Zeit ihrer Begegnung mit Buonarroti doch eben nur eine schöne Matrone gewesen sein kann, erinnern an die akademisch-konventionellen Liebessonette der Petrarchisten. Einzelne Verzweiflungsausbrüche (zu denen selbstredend weder die erschütternden Klagen nach dem Tode der Freundin, noch die elegischen Sonette zu rechnen sind, in denen der Dichter die Unüberschreitbarkeit der Kluft zwischen seinen Träumen und Wünschen und der Wirklichkeit darlegt!) rücken wiederum die Eigenthümlichkeit Michelangelo's vor Augen, nach der er im gegebenen Moment seine Empfindung zum Aeußersten steigert. Durchgehend aber herrscht die aus der tiefsten Seele des Dichters, aus dem unmittelbarsten Erlebnis quellende Stimmung eines so wahren als leidenschaftlichen Antheils an der Persönlichkeit der Marchesa von Pescara. Es scheint kein Zweifel, daß, obschon der Künstler nahezu 60, die gefeierte Vittoria 50 Jahre alt war, eine Art jugendlichen Feuers in dem alternden Mann aufloderte, und daß von der weltgepriesenen Schönheit der edlen Wittwe ein Abendschimmer vorhanden gewesen sein muß, der den Rückschluß auf den vollen Tag erlaubte und den schönheitsdurstigen Sinn des Künstlers erquickte. Um die Zeit, wo sich Vittoria und der große Florentiner in Rom begegneten, war für beide der Gedanke an einen neuen Liebesbund ausgeschlossen, wohl aber eine in ihrer Art einzige Freundschaft möglich. Der Geist der dichterischen Freundin, der Seelenadel ihrer gesammten Anschauungen fesselten ihn je länger, um so stärker. Er fand sein bestes Glück im Verkehr mit ihr — nur daß dieses beste Glück das tiefe Weh über den Widerspruch des Lebens nicht ausschloß, der ihm diese Frau so spät und viel zu spät in den Weg führte! — Vittoria Colonna hat an der religiösen Richtung, welche Michelangelo's Dichtung in den

vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts nahm, entschiedenen Antheil gehabt. Gleichwohl ist auch hier nicht zu vergessen, daß eine Neigung zur Askese aus jenen Jugendtagen, in denen er ein Anhänger Savonarola's gewesen, bei dem Künstler zurückgeblieben war. Vasari und andere Zeitgenossen bezeugen ausdrücklich, daß Michelangelo seine ungeschwächte Verehrung für Fra Girolamo nicht nur durch sein Leben festhielt, sondern auch offen bekannte. Wie aber Michelangelo unerschrocken unter Leo X. und Clemens VII. sein Einverständnis mit dem als Ketzer verbrannten Prior von San Marco bekannte, so änderte er jedenfalls auch nach dem bedenklichen Umschwung, der nach dem Jahr 1547 eintrat, seine reformatorischen Gesinnungen und Neigungen nicht und blieb standhafter als seine Freundin Vittoria Colonna. Unterscheidet man eine wirklich reformatorische, d. h. innerlich religiöse, und eine restaurirende, vor allem auf die Herstellung der kirchlichen Autorität wirkende Richtung in der italienischen Poesie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, so ist es kein Zweifel, daß Michelangelo lediglich der erstern angehört. Von innerlicher Einkehr, von selbstempfundener Reue und Buße, vom tiefsten Bedürfnis, sich mit Gott auszusöhnen, zum Quell der Wahrheit zu dringen, Andacht zu empfinden und nicht Lippendienst zu treiben, sind seine Dichtungen erfüllt — von Devotion, von Hingebung an die Kirche und ihre Leiter ist nirgends die Rede. Sicherlich hat sich Michelangelo auch vor der siegenden fanatischen Autoritätsrichtung nicht gebeugt, wie es selbst Vittoria Colonna that. Und mit tiefstem Schmerz mag er es empfunden haben, daß die Hoffnung auf siegende Erneuerung der wahren Kirche, die er mit den edelsten Italienern gehegt, in der wilden Verfolgung unterging, welche seit Paul IV. über Protestanten und Häretiker und alle der neurestaurirten kirchlichen Autorität Widerstrebenden hereinbrach.

Auch Michelangelo's Freundin, Vittoria Colonna, Marchesa Pescara, die gefeiertste Dichterin Italiens nicht nur in ihrer eigenen Zeit, sondern auch in den folgenden Jahrhunderten, gehörte zu den seltenen Naturen, die, obschon voll in der Bildung der Hochrenaissance stehend, in sich die Kraft zu einer reinen und edlen Auffassung des Daseins gewannen und die Sehnsucht nach einem unerschütterlichen Grund aller Anschauung und Empfindung nährten. Vittoria gehörte dem großen römischen Adelshaus der Colonna an und war auf dem Schloß Marino

am Albanergebirge 1490 als die Tochter jenes Fabrizio Colonna geboren, welcher in den Kämpfen, die Mittel- und Süditalien zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschütterten, zuerst auf Seiten der französischen Partei gestanden hatte, dann zur „aragonischen" übergetreten war. In vertrauter Beziehung zu Alfonso d'Avalos, der Hauptstütze der spanischen Herrschaft in Neapel, verlobte Fabrizio seine Tochter Vittoria in ihrem vierten Lebensjahr mit Francesco Ferrante d'Avalos, dem gleichalterigen Knaben Alfonso's, und stellte sie gleichsam als Geisel seiner Treue. Während ihrer Jugendjahre scheint sie zumeist der Obhut ihrer Mutter Agnes aus dem Haus Montefeltro anvertraut gewesen zu sein, empfing den vorzüglichsten Unterricht, erwarb nach der Sitte der Zeit auch eine klassische Bildung, d. h. die Kenntnis der lateinischen Sprache und Literatur. Die frühe Verlobung, auf viele andere Naturen von verhängnisvollem Einfluß, übte auf Vittoria Colonna den glücklichen, ihre Phantasie mit dem Bilde des durch große Vorzüge ausgezeichneten jungen Edelmanns zu erfüllen, dem sie einst angehören sollte. Als sie mit demselben am 27. December 1509 zum Altar trat, konnte man, trotz der politischen Tendenzen dieses Bundes zweier aristokratischen Familien, sagen, daß der Marchese von Pescara und seine strahlend schöne Braut eine Liebesehe schlossen. Als solche bewährte sie sich in dem nachfolgenden Leben des vielgefeierten jungen Paars. Marchese Pescara und seine Gemahlin lebten theils in Neapel, theils auf der Villa Piete alba bei Neapel, theils auf der Insel Ischia, wo die Tante Pescara's, die Herzogin von Francavilla, Hof hielt. Gemeinsame Bildung verband die Gatten noch inniger, an den Kunst- und Literaturbestrebungen der glänzendsten Jahrzehnte der Hochrenaissance nahmen sie lebendigen Antheil, ein Kreis befreundeter Poeten und Humanisten sammelte sich neben den hervorragenden Kriegern und Staatsmännern Neapels in Pescara's und Vittoria's Haus: Musofilo, der Lehrer des Marchese, Giovio, dann Cavitro, der Hofpoet König Ferdinands, Sanazzaro und von Salerno her Bernardo Tasso, der Vater des Torquato. In diesem Kreis faßte die junge Frau auch den Muth, ihr unzweifelhaftes poetisches Talent in eigenen Versuchen zu üben, obschon sicher die weitaus größte Zahl ihrer Gedichte erst späteren Jahren angehört. Seit 1510 begann die soldatische Laufbahn Pescara's. An allen Kämpfen betheiligt,

die durch den Streit der Kronen von Aragon (nachmals von Spanien) und Frankreich um die Hegemonie in Italien seit der „heiligen Liga" Papst Julius' II. stattfanden, stieg Pescara rasch zu den höchsten Befehlshaberwürden und erwarb in wenigen Feldzügen den Ruf, einer der besten Feldherren auf spanischer Seite zu sein. Die daheim bleibende Vittoria folgte mit innerem Antheil und bangen Liebessorgen dieser Ruhmesbahn ihres Gemahls; in ihren spätesten Gedichten erinnert sie sich noch einzelner besonders bangen und seligen Momente aus diesen Jahren. Pescara kehrte mehr als einmal verwundet aus dem Feld zurück — war monatelang von ihr entfernt; dafür empfand sie das Glück der Wiedervereinigung um so höher und wiegte sich in dem Stolz, die Gattin des Allbewunderten zu sein. Meist lebte Vittoria auf Ischia, doch kam sie auch öfters und auf längere Zeit nach Rom, wo sie sowohl im Kreis ihrer Verwandten als in den Künstler- und Poetenkreisen jederzeit hochwillkommen geheißen wurde. Einen jähen Umschlag ihrer glücklichen und weitbeneideten Verhältnisse brachte für Vittoria das Jahr 1525. Am 24. Februar wurde die Schlacht bei Pavia geschlagen: Pescara hatte entscheidenden Antheil am Sieg der kaiserlichen Truppen genommen, und sein Name klang stolzer als je über ganz Italien. Aber er war verwundet worden und hatte in den nächstfolgenden Wochen und Monaten, obschon er jetzt als Obergeneral an der Spitze des kaiserlichen Heers stand, verschiedene Kränkungen und Zurücksetzungen erfahren. Darauf wurde jener Plan des Girolamo Morone gebaut, mit Hülfe des Helden und einer italienischen Liga, zu der Venedig, Florenz, der Papst bereit waren, eine italienische Nationalerhebung, eine allgemeine Vertreibung der Spanier aus Italien zu bewirken, Pescara aber durch das Angebot der Königskrone von Neapel zu gewinnen. In dem Marchese war der Spanier mächtiger als der Italiener, seine Vasallen- und Soldatentreue stand ihm höher als eine Krone und das Geschick Italiens. Er enthüllte und vereitelte Morone's „hochherzigen" Verrath und erntete ungemessenen Beifall der kaiserlich Gesinnten und den schwerer wiegenden jener wenigen edlen Naturen im damaligen Italien, die begriffen hatten, daß kein noch so hoher Zweck niedrige Mittel heiligen könne. Kein Zweifel, daß seine Gemahlin zu diesen Naturen gehörte und seiner Entscheidung von Herzen Beifall zollte. Unmittelbar darauf begannen ernste Sorgen:

Pescara litt an den Folgen seiner Wunden von Pavia, Vittoria erfuhr, daß es schlimm und schlimmer um seine Gesundheit stehe, wollte zu ihm eilen und erhielt schon auf dem Weg die Unheilskunde, daß ihr geliebter Held am 25. November 1525 aus dem Leben geschieden sei. Der Schlag war für die Dichterin beinahe tödtlich; sie überließ sich den heftigsten Schmerzensausbrüchen und dachte daran, der Welt völlig zu entsagen. Papst Clemens VII. fand es nöthig, als sich Vittoria Colonna in das Kloster San Silvestro in Rom zurückzog, um zu weinen und zu beten, den Nonnen ausdrücklich einzuschärfen, ohne seine, des heiligen Vaters, specielle Erlaubnis kein Gelübde Vittoria's zu gestatten. In der That raffte sie sich zu dem Entschluß auf, in die Welt zurückzutreten. Aber ihrer Jugendliebe und dem Ideal, das ihr Pescara nur um so mehr geworden, seit er ihr entrissen war, blieb sie treu, wies standhaft alle Vermählungsanträge von der Hand und feierte in ihren Sonetten nach wie vor „ihre Sonne". Seit 1530 lebte sie meist in Rom, wo sie in lebhaften Verkehr mit den geistig hervorragenden Männern trat, welche vom Gedanken einer Erneuerung der Kirche von innen heraus beseelt waren. Doch brachte sie auch längere Zeiten in Orvieto und Viterbo zu, und ihr Erscheinen in Neapel oder Ferrara rief jederzeit freudige Bewegung hervor. Ihr Einfluß in Rom war groß, und mit dem wachsenden Ernst und dem reformatorischen Drang, welche sich in mannigfachen Formen äußerten, mußte die Geltung einer Persönlichkeit wie die der Dichterin steigen. Auch noch vor der Veröffentlichung einer ersten Sammlung ihrer Gedichte kannte man in allen der Poesie zugewendeten Kreisen Italiens einen Theil ihrer Sonette; die feiernden Stanzen Ariosto's (im 37. Gesang des „Rasenden Roland") sprachen schon aus, daß „sich Vittoria durch ihre süße Melodie selbst zur Unsterblichkeit gehoben habe und jeglichen, von dem sie singt und spricht, aus der Gruft zum ewigen Licht versetze". Mächtiger noch als die Wirkung ihrer Dichtungen war die, welche von ihrer Persönlichkeit ausging; der Prüfstein dieser Wirkung ward die jahrelange Freundschaft zu Michelangelo und der Einfluß, den sie auf den stärksten und stolzesten aller Künstler erlangte. In den Regierungszeiten Papst Pauls III. und seit dem Emporkommen der von Caraffa geführten fanatischen Autoritätspartei sah sie manche Ideale, die sie gehegt, die ihre geistlichen Poesien aus-

gesprochen, zertrümmert und andere an ihre Stelle gesetzt. Aber sie besaß nicht Stärke genug, in einen Gegensatz zur kirchlichen Autorität zu treten. Wie sie Bernardo Ochino aufgab, sobald er bei den in Rom emporstrebenden Männern in den Verdacht der Ketzerei gerieth, ließ sie sich auch aus den Wegen, die ihr die eigene edle Natur und die in schmerzlichen Kämpfen errungene Ueberzeugung vorzeichneten, auf die neuen drängen. Der Glücksstern indeß, der über ihrem Leben gestanden, ersparte ihr, die Gegenreformation im vollen Sieg zu sehen; sie starb Ende Februar 1547 zu Rom und ward nach ihrem eigenen Wunsch im Kloster der Benediktinerinnen von Sant' Anna bestattet.

Vittoria Colonna's „Gedichte" (Rime; erster Druck, Parma 1538; neueste vollständige Ausgabe von Ercole Visconti 1840),[1] beinahe ausschließlich Sonette, sind fortlebende Zeugnisse eines wahrhaften und von einer durchaus reinen und innerlich vornehmen Natur gehobenen Talents. Das Entscheidende für die Beurtheilung Vittoria Colonna's wird es immer bleiben, daß sie, obschon im Bann der petrarchischen Form befangen (was bei ihrer ersten Bildung und ihrem nahen Bezug zu Bembo kaum anders sein konnte), dennoch eine innerlich selbständige und eigenthümliche Dichterin ist. Ihren Sonetten, weltlichen wie geistlichen, liegt immer und überall das eigene Erlebnis, die wahrhafte, nicht die überlieferte poetische Stimmung zu Grunde. Schon dadurch allein würde sie in der italienischen Literatur, wo man die Darlegung wirklicher Empfindung und den Zusammenhang des lyrischen Gedichts mit der Persönlichkeit und den Schicksalen des Poeten kaum mehr gewöhnt war, hervorgeragt haben, und hier läge auch der Schlüssel, warum eine Natur von so entschiedener, beinahe asketischer Reinheit wie die Marchesa von Pescara einen Poeten gleich Francesco Molza dennoch über alle Dichter und Dichterlinge ihres römischen Kreises geschätzt hat. Es mußte einen ergreifenden Eindruck machen, zu sehen, wie die schöne, glänzende, vielumworbene Frau über zwei Jahrzehnte nur dem Gedanken an den längst geschiedenen Gemahl, an die seligen, unwiederbringlichen Tage ihres Jugendglücks lebte. Jeder

---

[1] „Vittoria Colonna's Sonette" in deutscher Uebertragung von Bertha Arndts (Schaffhausen 1858, 2 Bde.).

fühlte die volle Wahrheit, daß die Dichterin in den Zauberkreis ihrer Erinnerung gebannt sei, daß ihr geschiedener Held aus seinen seligen Reichen sie fessele, daß keine Zeit die alte Treue wandeln könne, daß sie auch ihre bitteren Tage in süßen Hoffnungsträumen verbringen müsse, wenn selbst ihre Hoffnung nur die Wiedervereinigung im Tod war. Selbst die italienischen Patrioten, die in Erinnerung an die durch Pescara's Treue gegen den Kaiser vereitelte letzte Gelegenheit zur Befreiung Italiens knirschten, mußten zugeben, daß die Wittwe dieses Mannes ihn mit Recht in liebender Erinnerung halte und ihren letzten irdischen Stolz darin finde, bis ans Ende seinen gefeierten Namen zu tragen und freudig zu bekennen, daß sie in seinem Gedächtnis nur edlen Empfindungen und wahrer Ehre nachleben könne. Die meisten weltlichen Sonette der Vittoria galten dem geliebten Gatten, einige wenige wurden an Bembo, an die Dichterin Veronica Gambara, an Sanazzaro, an Kaiser Karl V. oder an ihren Pflegesohn, den Marchese del Vasto, gerichtet. Dafür aber überwog, namentlich in ihren späteren Jahren, ein anderer Klang in ihren Gedichten. Die Liebessehnsucht, die den Himmel um der Wiedervereinigung mit dem Geliebten willen ersehnt hatte, wandelte sich in die Sehnsucht nach Frieden mit dem Himmel, nach jener Reinheit der Seele, in der sie das Antlitz Gottes wie ein Spiegel in sich aufnehmen kann; diese Sehnsucht steigerte sich in einzelnen Sonetten selbst zu mystischer Verzückung, in der die Dichterin begehrt, sich in den Abgrund des Lichts zu stürzen, die Wonnen des heiligen Laurentius auf dem Rost preist und sich zu einzelnen Bildern verirrt, die sich wie poetische Vorklänge zu den späteren häßlichen Märtyrerbildern der eklektischen Maler ausnehmen. Aber auch hier ist wenig tendenziöses Element im Sinn der nachmaligen Gegenreformation; mit freundschaftlicher Treue preist sie das Gedächtnis Contarini's und rühmt ihn um jener Versöhnung mit den Protestanten willen, für die ihm die römischen Fanatiker so schlechten Dank wußten; nur ganz gelegentlich stimmt sie sich zu einer Bitterkeit gegen die Bibelleser, die, statt zu studiren und Blätter umzuwenden, um jene Demuth bitten sollten, welche wenig liest und viel glaubt. — Was aber auch der Inhalt und der äußere Ausdruck von Vittoria's Gedichten sei: immer darf man annehmen, daß er rein, voll und wahr aus den Tiefen ihrer Seele quoll, und daß die Dichterin selbst

in ihrer höchsten religiösen Glut ihren heiligen irdischen Empfindungen und Erinnerungen treu blieb. Spricht sie doch selbst in einem ihrer schönsten Sonette die Furcht aus, daß, wenn sie einst in den Räumen ihr Licht erblicke, sie zögern werde, sich weiter nach oben zum ewigen Lichtpunkt zu wenden.

Daß Naturen wie die Michelangelo's und Vittoria Colonna's im Leben und noch mehr in der Literatur ihrer Tage vereinzelt standen, bedarf keiner Erläuterung. Jeder Schritt weiter bei der Aufsuchung verwandter Geister führt bald in die Tage zurück, in denen der Komödienstil Bibbiena's und Machiavelli's ausschließliche Bewunderung geerntet, bald in die Zeiten vorwärts, in denen die neu gestärkte kirchliche Autorität fromme und ernste Gesinnung als Pflicht auferlegte, ohne viel danach zu fragen, ob sie von innen heraus wirke oder nicht. Jene eigentlichen Reformatoren, die in ihrer Anhänglichkeit an die Rechtfertigungslehre mit den deutschen Protestanten in bewußten und unbewußten Bezug traten, und in deren Gesellschaft wir Contarini, Pole, Morone, selbst Bembo Jahre hindurch finden, jene Gregorio Cortese, Brucciolí im Venetianischen, Johann Valdez, Flaminio, Bernardo Ochino in Neapel waren Theologen, ernste Prosaisten; wenige Dichtungen gingen aus ihrem Kreis hervor.

Einwirkung erlangten sie beispielsweise auf einen Poeten, der von Haus aus nichts weniger als auf die neue strenge und innerliche Richtung angelegt schien. Luigi Tansillo, zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Nola geboren, studirte in Neapel, wo er längere Zeit hindurch in Diensten der spanischen Vicekönige aus dem Haus Toledo stand. Infolge dessen lebte er einige Zeit hindurch auch in Sicilien, kehrte aber wieder nach Neapel zurück, wo er Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts starb. Tansillo hatte seine poetische Laufbahn mit einer Reihe von Ottavendichtungen begonnen, die hier an die ärgerlichsten Produkte der neuheidnischen Dichtung anklangen, dort sich seinem Landsmann Sannazaro verwandt zeigten. Unter den Gedichten seiner Jugend war „Der Winzer“ (Il vendemmiatore; erster Druck, Neapel 1534) das Entzücken aller Freunde lüsterner Poesie gewesen und wurde bei veränderter Zeit in jenem berüchtigten Verzeichnis verbotener Bücher eingetragen, mit welchem die Gegenreformation seit den Tagen Pauls IV. Furcht und Schrecken unter den Autoren zu ver-

breiten begann. Nicht ganz so bedenklich, aber gleichfalls vor allem durch sinnliche Lieblichkeit ausgezeichnet waren andere Ottavengedichte Tansillo's. Ein Hauch, welcher der üppigen Landschaft, dem blauen Meer und dem sonnigen Himmel von Neapel entstammt scheint, weht durch die Gelegenheitspoesien dieses Dichters, von denen Lodovico Dolce ein paar Jahrzehnte später die besten sammelte. Eine völlige Wandlung des Sinnes und der poetischen Natur des Dichters erblicken wir dagegen in dem epischen Gedicht „Die Thränen des heiligen Petrus“ (Le agrime di San Pietro; erster Druck, Venedig 1560; vollständige Ausgabe, ebendas. 1602), welches, die Reue des Apostelfürsten über die Verleugnung des Herrn darstellend, bereits jene Zerknirschung, jene kirchlich-tendenziöse Spitze hatte, die wenige Jahrzehnte nach Tansillo in der italienischen Poesie fast unerläßlich wurde. Auch der Zug zu redseliger Breite, von dieser Art Tendenz fast untrennbar, zeigt sich in den „Thränen“, deren Grundstimmung in gewissen Stellen der „Messiade“ wiederkehrte, obschon Klopstock das Gedicht Tansillo's schwerlich gekannt hat. Immerhin fehlt es den „Thränen Petri“ nicht an lebendigen, an meisterhaft deskriptiven, auch nicht an wirklich empfundenen Stellen, und sicher ist Tansillo mit seiner Dichtung nicht ohne Einfluß auf Tasso geblieben.

Direkt an Vittoria Colonna schlossen sich die „andächtigen“ Sonettisten, die nun ebenso ins Kraut schossen wie zuvor die frivol-sinnlichen und burlesken. Das Fieber der Sonette erhielt durch jede neue Anregung neue Steigerung. Unter der großen Schar frommer Poeten, welche in gut akademischen Vierzehnzeilen jetzt das Geheimnis der Menschwerdung Christi und das Verhältnis der guten Werke zum Glauben vorzutragen begannen, können uns natürlich nur die wenigen interessiren, die von tieferer und nachhaltiger Empfindung beseelt waren. Am ehesten darf dies von Gabriello Fiamma gelten. Geboren 1535 zu Venedig, Geistlicher von tadellosem Wandel, zuletzt Bischof von Chioggia, gehört Fiamma der Zeit nach schon vollständig der Gegenreformation an, und viele seiner Gedichte haben den ekstatischen und fanatischen Beigeschmack, der bei der römischen Dichterin nur vereinzelt auftritt. Doch fühlt sich heraus, daß die Dichtungen Fiamma's einem wirklich frommen Sinn entsprossen und seine Nachahmung Vittoria's nicht bloß äußerlich ist. Die Lieblingsvorstellung des frommen Priesters

ist der Tod, der ihm freilich nicht in der Weise als Erfüllung einer Sehnsucht erscheinen kann wie der edlen Wittwe Pescara's. Bemerkenswerth bleibt überhaupt, wie rasch innerhalb der gesammten italienischen Poesie jeder gewonnene Schatz individuellen Gefühls aus dem Leben stammender Dichtung jederzeit wieder in die Scheidemünze allgemeiner Rhetorik umgesetzt wurde.

In der Geschichte der geistigen wie in jener der staatlichen Entwickelungen hat man nur mit geschehenen Dingen zu rechnen und die Erwägung nicht eingetretener Möglichkeiten bei Seite zu setzen. Dennoch ist es schwer, sich der Vorstellung zu entschlagen, welcher neue Schwung die Dichtung Italiens belebt haben würde, wenn die Wendung zu höherem Ernst, zu seelischer Vertiefung, die in Michelangelo Buonarroti und Vittoria Colonna poetischen Ausdruck erhielt, die in Torquato Tasso's besserem Theil noch nachklingt, zu freier Wirkung gediehen wäre, statt unter den doppelten Druck des argwöhnischen spanischen Despotismus und der restaurirten Kirche gestellt zu werden. Immer müßte man dabei freilich voraussetzen, daß die Nation in der gewaltigen, geradezu ungeheuren Entfaltung von Leben, Geist und Talent während der Renaissance-Epoche nicht unwiderruflich ihre besten Kräfte verbraucht hatte und neuen hoffnungslosen Zuständen so willenlos entgegentrieb wie der Uebermüdete auch dem unerquicklichsten Schlummer.

Fünfunddreißigstes Kapitel.

Frankreich unter König Franz I.

Die selbständige Entwickelung und wachsende Bedeutung Frankreichs, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter Ludwig XI. begonnen hatte, fand ihren glanzvollen Fortgang unter der Regierung Franz' I. (aus dem Haus Valois), welcher während der Periode der Hochrenaissance und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts der glänzende, hochbewunderte Repräsentant der neuen französischen Monarchie, in seinen Eigenschaften, Fähigkeiten, Tugenden und Mängeln zu gleicher Zeit ein charakteristischer Vertreter des französischen Volksgeistes war. Nicht mit Unrecht feierten die Franzosen in König Franz, obschon sein Sieg von Marignano ohne bleibende Resultate und die Niederlage von Pavia ungerächt blieb, den Mitbegründer der Größe und Geltung Frankreichs. „Sein Leben war ein fortwährendes Gefecht, ein politischer und militärischer Wettkampf. Den höchsten Preis, der ihm in seiner Jugend vorschwebte, hat er nicht davon getragen; aber gegen den klugen, ruhigen und niemals rastenden, die Welt mit ehrgeizigen und großen Gedanken umfassenden Gegner hat er das unabhängige Ansehen, die Macht seiner Krone behauptet. Daß er dies anstrebte und erreichte, darin lag das Geheimnis des Gehorsams, den er fand. Er lebte, dachte und fühlte wie sein Volk; sein Glückswechsel, seine Gefahren und Verluste sowie seine guten Erfolge waren die der Nation." (Ranke, „Französische Geschichte", 2. Aufl. 1856, Theil 1, S. 133.)

Franz I. hatte in der That etwas Außerordentliches erreicht, daß er sich als ebenbürtiger, immer gefürchteter Gegner der Weltmacht Kaiser Karls V. gegenüber erhielt. Die Länge wie die Erfolge seiner Regierung trugen dazu bei, dem französischen Leben wie dem nationalen Selbstgefühl ein bestimmtes Gepräge

aufzudrücken; der freudige Einklang, in dem sich im großen und ganzen das französische Volk mit seinem König wußte, hatte nicht bloß politische, sondern auch Kulturresultate der wichtigsten Art zur Folge. Die Regierung Franz' I. und die kurzen Regierungen seines Sohns Heinrich II. und seines ältesten Enkels waren die Epoche einer französischen Hochrenaissance, die nicht ohne Einwirkung und Unterstützung von Italien her gediehen wäre, aber keineswegs der eigenthümlichen Bedeutung entbehrte. Enthielt das französische Kulturleben zu Eingang des 16. Jahrhunderts noch mannigfache Elemente, die dem Mittelalter angehörten, so fehlte es nicht an modernen Institutionen und Bestrebungen, welche selbständig aus den Verhältnissen des Landes erwachsen waren. Die fortgesetzte Berührung mit Italien während der Feldzüge und Kämpfe Karls VIII., Ludwigs XII. und Franz' I. — unheilvoll für Italien selbst — brachte dann die mannigfachsten Anregungen. Die äußere Pracht, die geschmackvolle Heiterkeit der italienischen öffentlichen Bauten und Paläste begannen am ersten nach Frankreich hinüber zu wirken. Italienische Baumeister, Maler, Bildhauer, Erzgießer, Modelleure und Kleinkünstler wanderten zahlreich nach Frankreich, halfen die Schlösser und den Hofhalt der französischen Könige schmücken und zogen rasch französische Schüler heran. Wichtiger noch ward der Einfluß der italienischen Humanisten. Julius Cäsar Scaliger von Verona, Aleander, Hieronymus Alciati trugen die Begeisterung für das Alterthumsstudium, für die Schätze der alten Literatur in das Nachbarland. Bald traten ihnen einheimische ebenbürtige Talente zur Seite: Julius Scaligers Sohn Joseph Justus, seiner Geburt nach Franzose, Wilhelm Budé, der Bibliothekar Franz' I., Pierre la Ramée (Petrus Ramus), die gelehrte Buchdruckerfamilie der Stephanus, aus deren Pressen das von Henricus Stephanus geschaffene große griechische Wörterbuch, der Hort damaliger Sprachwissenschaft, hervorging, die gelehrten, geistreichen Brüder Du Bellay, die so vielfach in Rabelais' Lebensgeschichte verflochten erscheinen, der Leibarzt Franz' I., Wilhelm Cop, und hundert andere bildeten eine Humanistenschule und -Gruppe, die sich mit den besten italienischen zu messen vermochte, ja, deren Hauptwirksamkeit und Wirkung erst begann, als es in Italien mit den Leistungen wie mit der Geltung des Humanismus bereits abwärts zu gehen anfing. Der König persönlich stand den Bestrebungen dieser Männer mit Achtung

und Antheil gegenüber, schützte sie auch wohl gegen die Angriffe der Pariser Sorbonne und der Geistlichkeit, rief auf ihren Rath das große „königliche Kollegium" ins Leben (bei dessen Errichtung auch Erasmus von Rotterdam, der in inniger Verbindung mit den französischen Humanisten stand, Rath ertheilte), entfaltete verschwenderische Freigebigkeit beim Ankauf von wichtigen Handschriften und allen wissenschaftlichen Hülfsmitteln, förderte die Uebertragungen klassischer Schriftwerke ins Französische, als deren glänzendste Blüte später der „Plutarch" des Jacques Amyot hervortrat, bewies Gelehrten und unterrichteten Männern eine ungekünstelte Achtung und verschloß seinen Hof den ernsten Geistesrichtungen (so lange sie nicht ausgesprochen reformatorisch waren) so wenig als den leichteren und erheiternden.

Auch in Frankreich aber erwuchs die poetische Literatur der Zeit keineswegs bloß aus der Nachahmung des Alterthums. Noch ganz abgesehen von den Einwirkungen des realen Lebens war die mittelalterliche französische Literatur zu ausgebreitet und mächtig gewesen, um nicht bedeutende Elemente an die moderne Poesie abzugeben. Es fiel dabei weniger ins Gewicht, daß König Franz selbst ein Liebhaber der überlebten französischen Ritterromane war, welche früher charakterisirt wurden (Theil 1, Kapitel 17, S. 202), und daß neben Neudrucken und sprachlichen Verbesserungen der alten Amadisabenteuer auch neue Produkte dieser Art entstanden. Die chevaleresk-allegorische Poesie hatte gleichfalls noch einige Nachklänge, die gelegentlich in der neuen Poesie weiter tönten. Von entscheidender Wichtigkeit aber war in Frankreich im 16. Jahrhundert die direkte Einwirkung der Lebenszustände. Jedermann wird in einer Reihe von poetischen Schöpfungen die Einflüsse eines glänzenden, in seiner Weise einzigen Hofs erkennen. „Der Ton der französischen Literatur ging vornehmlich von der Sinnesweise der Menschen aus, die sich am Hof des Königs im Umgang mit derselben begegneten. Seine eigenen Briefe und Gedichte zeigen, daß er von der Befriedigung und Förderung des Geistes, welche die gute Gesellschaft hervorbringt, ein lebendiges Gefühl hatte: das Vergnügen, das sie gewährt, pries er einmal als das größte Glück auf Erden; Franz I. liebte den Genuß. Glänzend in der ihm angebornen Würde, von dem Volk angebetet, herrlich und in Freuden wollte er seine Tage zubringen, in einer ununterbrochenen, raschen, vollen Bewegung

aller Lebenskräfte; aber zugleich hatte er eine große Sache durchzuführen und widmete sich ihr." (Ranke, „Französische Geschichte", Theil 1, S. 125 u. 133.) Beides, die Genußsucht, die sinnlichen Neigungen des Königs und der von ihm geleiteten, tonangebenden Gesellschaft und die ernste Lebensarbeit in der Schöpfung und ehrenvollen Erhaltung seines Staats, spiegelte die Literatur der Epoche wider. Keineswegs aber war die Dichtung der Zeit nur von den Einwirkungen dieses Hoflebens abhängig. Die geistige Centralisation, in späterer Zeit das Verhängnis der französischen Literatur, existirte im ganzen 16. Jahrhundert noch nicht. Auch das eigenartige Leben des französischen Landadels, der hervorragenden Städte des Reichs mit ihrem selbstbewußten, aufstrebenden Bürgerthum, die Anschauungen, das Selbstgefühl und die Lebensfreude der unteren Volksklassen, in denen die eigenthümlich nüchterne, verständige und dabei doch fröhliche Sinnesweise der Franzosen besonders lebendig war, gaben der Poesie dieses Zeitraums mannigfache Elemente und Eindrücke. Der letzte Kampf mittelalterlicher und neuer Gewohnheiten und Sitten, das Emporwachsen einer neuen Bildung und neuer Berufsarten, der politische und materielle Aufschwung Frankreichs im ganzen und einzelner Städte und Landschaften im besondern, ein glänzender, an verschiedenen Orten sich niederlassender Hof, die Stiftung hervorragender Bildungsanstalten mit ihrer ersten frischen Wirkung, zuletzt auch der Einfluß des deutschen Protestantismus, der Uebergang von der Skepsis der Hochrenaissance zu den eigentlich reformatorischen Ideen — alles wirkte zusammen, eine Fülle des Individualismus, des selbständigen Talents, zu erzeugen, die selbst dem italienischen Reichthum gegenüber noch interessiren muß.

Die Periode König Franz' I. gehört insofern ausschließlich der Hochrenaissance an, als die herrschenden Ideen und Vorstellungen der französischen Gesellschaft durchaus der eigenthümlichen Renaissancekultur entstammten. Es wird zwar niemals möglich sein, vor dem Ineinandergreifen der Renaissance und der Reformation die Augen zu verschließen oder umgekehrt in allen Fällen genau zu bestimmen, ob der Einfluß der Humanisten oder derjenige der von Luther hervorgerufenen und geführten geistigen Bewegung stärker und maßgebender gewesen sei. Gewiß aber bleibt, daß sich die geistige Entwickelung Frankreichs mit Vorliebe und Glück auf jenem Gebiet bewegte, welches der

Renaissance und der beginnenden Kirchenreformation gemeinsam war. Die Kühnheit der Untersuchung, der Kritik bestehender geistigen Vorstellungen und äußerlichen Gewalten, die Bekämpfung der an der Pariser Sorbonne noch herrschenden Scholastik, die Skepsis gegenüber dem frommen Aberglauben, die (minder häufig als in Italien) auch zur Skepsis gegen den Glauben selbst ward, der Spott und Hohn über die Verkommenheit und Anmaßung des träge gewordenen und unwissenden Mönchthums waren in den geistig regsamen Schichten der französischen Bevölkerung ganz allgemein, wirkten am Hof, begründeten den Gegensatz, der zwischen dem König und den Vertretern der kirchlich-mittelalterlichen Tendenzen bestand, und verschafften selbst gewissen Hinneigungen und inneren Verwandtschaften zur Rechtfertigungslehre Luthers eine bewußte und unbewußte Duldung. Dabei blieb jedoch Franz I. von einer Vorliebe für den ausgesprochenen Protestantismus weit entfernt: sowie sich einmal der Unterschied zwischen der alten und neuen Kirche scharf herauszubilden begann, trat er zweifellos auf die Seite der erstern. Dies hinderte nicht, daß der König und seine einflußreichsten Umgebungen, unter denen seine Schwester Margarethe von Navarra besonders hervorgehoben werden muß, Jahrzehnte hindurch alle neueren Bestrebungen, die nicht geradezu offenkundig Abfall von der Kirche waren, förderten und theilten. Es war von folgenreicher Wichtigkeit, daß die französische Renaissance ihren größten Aufschwung gerade nahm, als in Italien der Verfall und danach die bewußte Umkehr eintraten, als in Deutschland die Gewalt der kirchlichen Bewegung den Humanismus und seine geistigen Interessen in den Hintergrund drängte. Jene maßvolle Geistesanschauung und mittlere Richtung, für die in Deutschland Erasmus von Rotterdam vergeblich seine Anstrengungen einsetzte, war in Frankreich zunächst herrschend. Und wenn es späterhin trotz Hugenottenkriegen und Bartholomäusnacht nicht gelang, den eigentlichen Geist der Gegenreformation in Frankreich heimisch zu machen, so hatten daran die unzerstörbaren Resultate der geistigen Bewegung in der Zeit Franz' I. entscheidenden Antheil. Die Aufnahme der neuen Bildung war eine zu allgemeine, sie schuf in Tausenden Bedürfnisse und Vorstellungen, die in allen Kämpfen der spätern Zeit behauptet wurden. Sie gab der Periode Franz' I. einen Reiz und idealen Schimmer, nach

welchen die folgenden Generationen mit Sehnsucht und Neid zurückblickten. Man darf dabei nicht vergessen, daß die lange Regierung des Königs (1515—47) die letzte Periode innern Friedens für das Land bis zum Ausgang des Jahrhunderts war. Von den ununterbrochenen auswärtigen Kriegen Franz' I., auch wenn sie unglücklich waren, wurden nur einzelne Grenzlandschaften direkt getroffen. Frankreich blieb im allgemeinen in der Lage, den ganzen natürlichen Reichthum seiner Fruchtbarkeit und des Thätigkeitsdrangs seiner Bewohner zu entfalten. Aus Luigi Alamanni's früher erwähntem „Landbau" und zahlreichen nichtpoetischen Berichten wissen wir, wie sehr die glückliche Fruchtbarkeit Frankreichs und die heitere Regsamkeit seiner Bewohner den Fremden schon damals in die Augen fielen. Die französische Renaissancekultur hatte nicht minder als die italienische den materiellen Reichthum zur Voraussetzung und beruhte auf diesem nicht weniger als auf dem Schutz und der Gunst des Hofs.

Die Wirkung politischer Verhältnisse auf das Geistesleben, so augenfällig sie immer sein mag, kann im einzelnen nie völlig genau abgewogen werden. In Frankreich war sie in diesem Zeitraum stärker als in anderen europäischen Ländern, weil die französische Monarchie dem ganzen Volk recht eigentlich als ein Ideal galt und die Franzosen auf die Zustände der Nachbarländer Spanien, Italien und Deutschland mit berechtigtem und unberechtigtem Stolz hinblickten. Es war gleichsam der Morgen des absoluten Königthums, an dem sich noch frisch und frei athmen und doch zu der Sonne, deren Glanz alle erfreute, schon emporblicken ließ. In eigenthümlicher Weise sprach sich diese Stimmung in der französischen Literatur aus, die noch weit davon entfernt war, Hofliteratur im Sinn späterer Tage zu sein, und doch ohne die Monarchie und den Hof wesentliche Momente ihrer Eigenart entbehren würde. Die Schattenseiten der Zeit Franz' I., von denen nachmals ein Fénelon mit Härte urtheilte, kamen den französischen Dichtern und Autoren derselben beinahe gar nicht zum Bewußtsein; der Steuerdruck, die Kriegsnoth kümmerten, die wachsende Korruption merkten sie nicht, und nur der große Satiriker, dessen Werke alle Leistungen der gleichzeitigen französischen Literatur überragten, bewahrte den Blick auch für die Kehrseite der Ideale seiner Tage und spottete über seine „Riesen" nicht minder kräftig und energisch

wie über alle menschliche Thorheit und kurzsichtige Eitelkeit überhaupt. Die Talente im allgemeinen aber fühlten sich insoweit noch unabhängig, als der Geschmack der maßgebenden Kreise den eigenen Neigungen und Stimmungen der Autoren entgegenkam. Wo das nicht der Fall war, endete auch so ziemlich der Einfluß des Königs und des Hofs auf die Entwickelung der Literatur: Franz' I. oben erwähnte leidenschaftliche Vorliebe für die ungeheuerlichen und abenteuerlichen Ritterromane, die er noch einmal zu beleben versuchte, verschaffte den künstlich belebten Amadisbüchern ein großes Publikum und weite Verbreitung, übte aber, trotzdem sie das Entzücken von Tausenden waren, so gut wie gar keine Wirkung auf die eigentliche Entwickelung der Literatur. Die Machwerke der Des Essarts, Amboise und Jean Bouchet durften nur als letzte, jetzt vollends abgeschmackt und inhaltslos gewordene Nachklänge der mittelalterlich-ritterlichen Dichtung gelten. In der unmittelbarsten Umgebung des Königs befanden sich die heiteren und geistig klaren Gegner seiner Lieblingsbücher, und der schlechte Geschmack des vornehmsten Publikums erwies sich hier zum ersten-, aber wahrlich nicht zum letztenmal ohne schlimmere Folgen als die des Drucks einer Menge inhaltsloser und rasch verschwindender Bücher. Denn dieselbe Gesellschaft, welche die breiten und faden Romane der Amadisdichter bewunderte, erwies sich doch fähig, den Verdiensten des Marot und der Margarethe von Valois gerecht zu werden: der Zug zum Neuen, Echten und Lebendigen hatte die größere Stärke und darum auch die Zukunft für sich.

Sechsunddreißigstes Kapitel.

Die Dichter der Zeit Franz' I.

Der maßgebende und mustergültige Dichter für den Hof und die Zeit Franz' I. ward Clément Marot, dessen Persönlichkeit und geistige Leistungen den sichersten Maßstab für den innerlichen Gehalt und die Geschmacksrichtung des damaligen Frankreich gewähren. Marots (in späterer Zeit einigermaßen verblaßte) Popularität erhob ihn für den Verlauf mehrerer Jahrzehnte zum gepriesensten und tausendfach nachgeahmten Poeten. In der That war diese Popularität nicht unverdient; je mehr die äußerlichen und unselbständigen Naturen des Renaissancejahrhunderts zur bloßen Nachahmung der antiken Dichter neigten, um so stärker mußte die Lebensfülle derjenigen Talente sein, die der Versuchung dazu glücklich auswichen, obschon sie den Studien des Alterthums und ihren besten Resultaten nicht fremd blieben. Clément Marots poetischer Instinkt lehrte ihn, daß schon Olivier Basselin und Villon, die Poeten des 15. Jahrhunderts, Wege eingeschlagen hatten, die nicht ungestraft verlassen werden durften. Sein Leben war bewegt und eindrucksreich genug, um seinen geistigen Leistungen eine gewisse Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zu geben, obschon ihm jener Schöpfertrieb, der zu großen Werken drängt, und jener künstlerische Ernst, der sie durchführt, gleichmäßig fremd blieben. Daß er der französischen Literatur seiner Zeit eine Lyrik voll echter Anmuth, schalkhafter Lebendigkeit, voll feinen Sprachgefühls gab, war immerhin ein unvergängliches Verdienst.

Clément Marot stammte aus Poetenblut: sein Vater, Jean Marot, welcher erst 1523 starb, war Kammerdiener und Hofpoet Ludwigs XII. gewesen, hatte die Feldzüge seines königs-

lichen Herrn gegen Genua und Venedig im Stil der mittelalterlichen Reimchroniken besungen und im poetischen „Lehrbuch für Prinzessinnen" den veralteten Stil des „Romans von der Rose" zu reden versucht. Clément, 1495 zu Cahors geboren, kam früh nach Paris, fand als Page der Margarethe von Valois, der Schwester Franz' I., Aufnahme bei Hof und pflegte seine Beziehungen zur besten Gesellschaft mit vielem Eifer. Durch die Gewandtheit und Eleganz seiner persönlichen Erscheinung nicht minder als durch seine geistige Lebhaftigkeit ausgezeichnet, ward er bald der Liebling weiterer Kreise, machte und suchte Glück bei den Frauen, die ihn bewunderten und verwöhnten. Zu seiner Herrin trat er in ein sehr nahes Verhältnis; Margarethe fuhr auch, nachdem sie Königin von Navarra geworden war, fort, den Dichter entschieden zu fördern und zu begünstigen. Marot folgte 1524 dem König nach Italien, nahm an der Schlacht von Pavia theil, in der er verwundet und gefangen wurde, kehrte aber, bald ausgewechselt, noch im Jahr 1525 nach Frankreich zurück. Der geistreiche, leicht bewegliche, von allem Neuen ergriffene, mit der Bildung und Gesinnung des Humanismus genährte Poet stand längst im Verdacht, die in Deutschland emporwachsenden Ketzereien zu theilen. Während der Gefangenschaft des Königs in Madrid fehlte ihm der mächtige Schutz des Hofs, Marot ward in Paris auf Befehl des Inquisitors Jean Bouchart verhaftet und erhielt eine längere Gefängnisbuße. Er benutzte diese zu einer Auffrischung des alten „Romans von der Rose", für dessen spitzfindige Allegorien und gedrechselte Galanterie er eine von seinem Vater ererbte Vorliebe hatte, und zur Abfassung mehrerer eigenen Gedichte, unter denen die Satire „Die Hölle" (L'enfer) eine poetische Rache an seinen Verleumdern und Anklägern darstellte. Eine Epistel an den zurückgekehrten König setzte den Dichter in Freiheit; er kehrte an den Hof zurück. Aber während er fortfuhr, die heiteren Eindrücke seines genußreichen Lebens in seinen Gedichten zu spiegeln und seinen Witz auf Kosten anderer leuchten zu lassen, wurden die Zeiten ernster und bedenklicher; die Vertreter des alten Glaubens machten immer stärkere und erfolgreichere Anstrengungen gegen die Neuerer, und Marot begann sich endlich unbehaglich in der unmittelbaren Nähe des Kampfes zu fühlen. Er ging an den Hof der Königin Margarethe von Navarra, welche ihren Liebling und poetischen Meister herzlich willkommen

hieß. Hier stand man den Regungen religiösen Geistes und Ernstes, trotz aller Heiterkeit und Frivolität, nicht gänzlich fremd gegenüber; der Dichter ward von seiner Gönnerin ermuthigt, eine Uebertragung der Psalmen in französische Verse zu beginnen. Der Drang nach einer solchen poetischen Leistung lag wahrscheinlich von Haus aus nicht in Marot, vorübergehend ward aber auch eine Natur gleich der seinigen von der stets gewaltiger anschwellenden religiösen Bewegung des Jahrhunderts ergriffen. Mit diesen Psalmen kam er dem tiefen Bedürfnis der reformatorisch Gesinnten so entschieden entgegen, daß er der erste und einflußreichste französische Dichter der reformirten Kirche ward. Die Konsequenzen davon ließen nicht lange auf sich warten: neue, heftigere Anklagen seitens der Geistlichkeit, eine abermals drohende Verhaftung trieben Marot um die Mitte der dreißiger Jahre aus Frankreich hinweg. Er flüchtete nach Genf, dem Mittelpunkt der französischen Reformationsbewegung. Er trat hier in Beziehungen zu Beza, Farel, zu Calvin selbst und machte den Versuch, sich der reformirten Kirche von Genf entschieden anzuschließen. Wie weit er aber auch mit den Lehren derselben übereinstimmen mochte, die finstere Strenge, die einschneidende Sittenzucht, die in Genf herrschend wurden, standen im unbedingten Widerspruch mit dem Naturell und den Lebensgewohnheiten des Poeten. Er ging nach Italien, wo die Herzogin Renata von Ferrara als die Beschützerin der evangelisch Gesinnten galt. Aber weder die Aufnahme, die er bei ihr fand, noch der geistige Verkehr, den er mit den Reformatoren pflog, vermochten Marot in einen standhaften Anhänger der neuen Kirche zu verwandeln. 1536 wagte er sich wieder nach Frankreich und kehrte zu Lyon in den Schoß der alten Kirche zurück. Er hoffte, jedoch umsonst, volle Verzeihung und Sicherheit zu erlangen. Seine Psalmenübersetzungen, von der Pariser Sorbonne verboten, erklangen bei den Andachten der geheimen reformirten Gemeinden in Südfrankreich und ließen ihn immer wieder als gefährlich und verdächtig erscheinen. Da entfloh er zum zweitenmal nach Genf, wo inzwischen die Herrschaft Calvins sich völlig gefestigt hatte. Er wollte jetzt seinen französischen Feinden, den katholischen Fanatikern, zum Trotz die Psalmen vollenden. Aber der Genfer Puritanismus, der schwer auf minder leichtfertigen und sinnlichen Naturen als der seinen lag, bedrückte ihn bald wieder schlimmer als die Gefahren, die er in Frankreich lief.

Er ward wegen Kartenspiels aus Genf ausgewiesen und fand die letzte Zuflucht in Turin, wo es natürlich wiederum nothwendig war, den Katholiken hervorzukehren. Hier nun starb er, durch die Mißgeschicke und Wanderungen seiner letzten Jahre in ziemliche Dürftigkeit gerathen, im September 1544. Marots poetische Werke waren damals trotz der Verfolgungen, die ihn aus Frankreich hinweggetrieben hatten, bereits weit verbreitet; einer steigenden Werthschätzung erfreuten sich alle späteren Sammlungen und Ausgaben. In seinen „Sämmtlichen Werken" (Oeuvres complètes; erster Druck, Lyon 1538; neueste Ausgabe von Guiffrey, Paris 1876) herrscht als Grundton jene Leichtigkeit, Heiterkeit und ungezwungene Anmuth des Vortrags, die den „style marotique" zu einem vielbegehrten und erstrebten Vorzug erhob. Das Naturell Marots verleugnete sich in beinahe keiner poetischen Form. Im Widerspruch mit seinem eigensten Wesen und Verdienst ward allerdings seinen Bearbeitungen David'scher Psalmen (getragen von den Melodien Claude Goudimels) die dauerndste Geltung zu theil. Wenn unleugbar auch diese Bearbeitungen durch ihre Sangbarkeit, ihren sprachlichen Wohllaut und die Korrektheit der Formen Marots poetisches Talent bewähren, so geben die Psalmen doch Stimmungen Ausdruck, in deren Tiefe der weltlich geartete Dichter nicht eindrang, welcher auch den Schwung und die Bilderpracht der hebräischen Poesie oft genug der Leichtigkeit und klaren Verständlichkeit opferte. Die Psalmenübertragung Marots umfaßte den 1. bis 15., den 18. und 19., den 22. bis 25., den 32., 36., 37. und 38., den 43., 45. und 46., den 50. und 51., den 72. und 79., den 86., 91., 101., 103. und 104., den 107., 110., 113., 114. und 115., den 118., 127. und 130., den 137., 138. und 143. Psalm, denen sich der Gesang Simeons nach Lukas 2 anschließt. — Viel höher stehen seine Lieder, Rondeau's, Balladen, Sonette, Episteln und Epigramme, und selbst da, wo der Dichter sich die Poesie anderer aneignet, die ihm kongenialer sind als die hebräischen Psalmensänger, beispielsweise in seinen Uebertragungen Petrarca'scher Sonette, der Metamorphosen Ovids und einzelner Epigramme Martials, ist er vielmehr der echte, leichtlebige und anmuthige Marot. Die poetischen Episteln, die er zu verschiedenen Zeiten an seine Gönner, namentlich an König Franz, Prinzessin und Königin Margarethe, an die Herzogin von Ferrara, an den Connétable von Montmorency

und den Kardinal von Tournon, richtet, spiegeln ziemlich getreu sein Inneres und die Wechselfälle seines äußern Lebens; in den graziösen Abschiedsgedichten an die Damen des Hofs und an Lyon verräth sich, wie schwer es ihm ward, das Exil zu wählen. Ganz er selbst, voll unerschöpflicher Fröhlichkeit, in den wechselndsten und anmuthig spielenden Formen, erscheint Marot in seinen eigentlich lyrischen Gedichten, den Chansons und Rondeau's, die ihn als Meister der Sprache zeigen, ganz er selbst auch in den Epigrammen, in denen ein scharfer, wennschon höfisch geschulter Witz zu Worte kommt. Unter den sonstigen zahlreichen, bei den verschiedensten Anlässen entstandenen Gedichten laufen natürlich auch manche erzwungene und gemachte mit unter; aber es ist immer erfreulich, mit wie gutem Humor und Anstand er sich mit der Gelegenheit abzufinden weiß. — Alles in allem waren die Natur und der Charakter des Poeten den fröhlichen ersten Jahrzehnten der Regierung König Franz' völlig angemessen, aber den Tagen schwerer und ernster Kämpfe, in die ihn sein Geschick hineinführte, nach keiner Richtung hin gewachsen. Marots vornehmste Beschützer und Gönner, König Franz I. und seine Schwester Margarethe, gehörten beide auch zu den poetischen Zeitgenossen des Dichters. König Franz I. von Frankreich fand in seinem bewegten und genußreichen Dasein nur selten Zeit zur Niederschrift eines Gedichts, die wenigen, die sich von ihm erhalten haben, klingen mehr an die ältere, ritterliche Poesie als an die Muster der modernen Lyrik an; doch suchte und fand der König gelegentlich den poetischen Ausdruck für das ungemessene königliche Selbstgefühl, das ihn erfüllte. In ganz anderem Sinn war Franz' Schwester Margarethe von Valois, die Königin von Navarra, eine Geistesverwandte Marots und eine Hauptrepräsentantin der französischen Renaissanceliteratur. Geboren am 11. April 1492 zu Angoulême, 1509 mit dem Herzog Karl von Alençon und 1527 nach dessen Tod in zweiter Ehe mit Henri d'Albret, dem König von Navarra, vermählt, seit 1544 wiederum Wittwe und für ihre Tochter Johanna Regentin des Königreichs Navarra, am 21. December 1549 auf Schloß Orthez in Bigorre gestorben, zählte Margarethe zu den eigenthümlichsten Erscheinungen und Gestalten ihrer Zeit. Von lebhafterem Naturell als ihr königlicher Bruder, eine geistreiche und nach vielen Richtungen hin begabte

Dame, hatte die Prinzessin die humanistische Bildung mit allen ihren Idealen in sich aufgenommen, entzog sich aber auch in späteren Jahren den Einflüssen der religiösen Bewegung nicht. Sie war es hauptsächlich, die eine vorübergehende Befreundung mit den protestantischen Ideen am Hof ihres Bruders veranlaßte; sie stand in Briefwechsel mit mehreren der hervorragendsten Reformatoren; sie gewährte nicht nur Marot, sondern auch anderen Autoren, welche in den großen religiösen Zeitfragen unmittelbarer betheiligt waren als der fröhliche Poet, Schutz und Gunst. Trotzdem schloß sie sich weder in ihrem persönlichen Leben an die neu entstehende Kirche an, noch war sie völlig von den Heilswahrheiten derselben durchdrungen. Ihrem „Spiegel der sündigen Seele" (Miroir de l'âme de la pécheresse, Paris 1533) ward die Ehre zu theil, von der Sorbonne als ketzerisch erachtet und verboten zu werden; am Ende aber starb die Königin im Schoß der alten Kirche. Der Widerspruch zwischen den ursprünglichen Zielen und Bedürfnissen der Renaissancebildung und den strengen Forderungen Calvins macht das Schwanken in Naturen wie diejenige der Königin vollkommen verständlich. Ihre literarische Bedeutung beruhte auch wahrlich nicht auf ihren theologischen Untersuchungen und religiösen Reflexionen. Die heitere Lebensfülle, die geistreiche Bildung und die Frivolität der guten Gesellschaft ihrer Zeit spiegeln sich treulich in ihren Gedichten und Novellen. In den „Gedichten", deren erste Sammlung vom literarischen Kammerdiener der Königin, Jean de la Haye (unter dem Titel: „Marguerites de la marguerite des princesses", Lyon 1547), veröffentlicht wurde, erscheint sie durchaus als Schülerin Marots, so weit sie nämlich anmuthig, klar und einfach ist. Daneben finden sich gezwungene Reflexionen und frostige Allegorien, bei denen man den Zwang zu verspüren meint, den sich die Königin ursprünglich auferlegte, um tiefere und ernste Gegenstände poetisch zu erfassen, als diejenigen waren, die sich in den Formen des Rondeau's und der leichten poetischen Epistel darstellen ließen. Doch entsprangen den religiösen Tendenzen, die sich Margarethe's wenigstens vorübergehend bemächtigten, auch einige ihrer besten Gedichte, wie z. B. „Der Triumph des Lammes". Der bewegliche Geist der Königin trieb sie an, sich in allen poetischen Formen zu versuchen; selbst kleine Schauspiele im Stil der alten Mysterien und Farcen, wie „Der Kranke" und „Der

Inquisitor", wurden aus ihrem Nachlaß publicirt. Ihr Hauptwerk blieben jene Novellen, die das 16. Jahrhundert unmittelbar neben denen des Boccaccio zu nennen pflegte, die unter dem Titel: „Heptameron" gesammelt wurden (erster Druck mit dem Titel: „Histoire des amans fortunez", Paris 1558; dann „L'heptaméron des nouvelles", ebendas. 1559; neueste Ausgabe von Paul Lacroix, ebendas. 1858), und die Ranke treffend ein Denkmal der französischen Gesellschaft ihrer Zeit nennt. „Man sieht daraus, sowohl wovon man sprach, als wie man sich ausdrückte. In der ersten Anlage nicht ganz original, aber in ihrer Art und Weise durch und durch französisch, so gedacht wie geschrieben." (Ranke, „Französische Geschichte", Bd. 1, S. 125.) Das Vorbild des „Heptameron" war natürlich Boccaccio's „Decamerone", das Buch war ursprünglich gleichfalls auf hundert Novellen angelegt, welche eine in den Bädern von Caulderets in den Pyrenäen vereinigte Gesellschaft einander erzählt, und über deren Inhalt die einzelnen Persönlichkeiten der Gesellschaft Reflexionen anstellen. Die Mehrzahl der zweiundsiebenzig wirklich erzählten Novellen stellen Schicksale und Lebenslagen dar, welche aus der allmächtigen Liebesleidenschaft erwachsen, und die Verfasserin nimmt an den meisten dieser Schicksale im ganzen lebhaften Antheil, wennschon sie dazwischen solche erzählt, bei denen nur ein einzelner Zug ihre Freude an der Novelle rechtfertigt. Ein sehr charakteristisches Beispiel der letztern Art ist die Novelle von dem heuchlerischen Priester von Cherves, der wegen Blutschande mit seiner Schwester verbrannt wird („Heptameron", 4. Tag, 33. Novelle), bei der es offenbar nur der Scharfsinn des fürstlichen Vaters der Erzählerin ist, der ins rechte Licht gesetzt werden soll. Die besterzählten sind leider größtentheils auch die bedenklichsten, und die charakteristische Aeußerung in der Novelle vom Ehemann, welcher wähnt, ein Rendezvous mit seiner Dienerin zu haben, während er seine Frau umarmt („Heptameron", 1. Tag, 8. Novelle): „Ich kann nicht sagen, welches von beiden das größere Vergnügen empfand: er, seine Frau, oder sie, ihren Ehemann zu betrügen" könnte beinahe als Motto dieser ganzen Art von Geschichten dienen. Hierher gehören die Novellen von dem König von Neapel, der einen Edelmann zum Hahnrei macht, und dem Gleiches mit Gleichem vergolten wird („Heptameron", 1. Tag, 3. Novelle), die von der Hofdame, welche sich von ihrem Ehemann

betrogen findet und ihn betrügt, hierher die Novelle von dem Bauer, dessen Frau es mit dem Pfarrer hält („Heptameron", 3. Tag, 29. Novelle), von der Klugheit des Ehemanns, der eine Liebschaft seiner Frau mit einem Kapuziner vereitelt („Heptameron", 3. Tag, 35. Novelle), ferner die Novellen von einer Dame des Hofs, die einen Schwarm von geheimen Liebhabern hat und zuletzt entlarvt wird („Heptameron", 5. Tag, 43. Novelle), von der sterbenden Frau, die wieder zum Leben erwacht, als ihr Ehemann die Magd küßt („Heptameron", 8. Tag, 71. Novelle). Sehr bezeichnend für den französischen Begriff von Ehre und Weltklugheit sind eine andere Reihe von Erzählungen, unter denen die von der nächtlichen Unternehmung eines Edelmanns gegen eine Prinzessin von Flandern („Heptameron", 1. Tag, 4. Novelle) und die von dem Präsidenten von Grenoble („Heptameron", 4. Tag, 36. Novelle) besonders hervorragen. Auch an einigen tragischen Geschichten fehlt es nicht, doch haben dieselben nicht entfernt die überzeugende Kraft und die poetische Stimmung der tragischen Novellen Boccaccio's und verrathen, daß neben den echten Mustern der italienischen Novellistik in den Kreisen der Königin von Navarra auch die manierirten italienischen Novellendichter ihrer eigenen Zeit bewundert wurden. Der erste Herausgeber der Novellen der Königin, Pierre Boistuau (oder Boaistuau, geboren 1500 zu Nantes, gestorben 1566), war der Bewunderer und Uebersetzer des Bandello, von dessen „Tragischen Geschichten" (Histoires tragiques, Paris 1568) er eine französische Bearbeitung unternahm.

Der nächst Marot und der Königin von Navarra am meisten gepriesene Poet der Zeit Franz' I. und seines Nachfolgers, mit der Königin in mannigfachem literarischen Verkehr stehend, war der gelehrte und poetisch angehauchte Bischof Mellin de Saint-Gelais. 1491 geboren und 1558, kurze Zeit vor König Heinrich II., bei dem er in hoher Gunst stand, gestorben, repräsentirt er jene Gattung der humanistisch gebildeten Menschen, die jedem Ernst des Daseins bewußt auswichen und von den tieferen Fragen der Zeit gar nicht berührt wurden. Mellin de Saint-Gelais hütete sich wohl, an irgend einer Art der Opposition theilzunehmen, und gegenüber der herben und asketischen Strenge der Protestanten konnte seine poetische Leichtfertigkeit wohl gar als ein Beweis seiner zuverlässigen Anhänglichkeit an die alte

Kirche gerühmt werden. Mellins gelehrte Bildung ließ ihn hier und da im Einklang mit den Anfängen einer akademischen Richtung erscheinen, er bearbeitete die „Sophonisbe" des Trissino für die französische Bühne; aber seinem eigentlichen Leben und Wesen entsprachen seine Epigramme (Follies), seine Chansons und vor allen Dingen die „Komischen Erzählungen" mit ihrer unverhüllten Frivolität besser. In seiner leichten, lebendigen Form schloß er sich ganz an Marot an und ward, da er weder die Psalmen bearbeitete, noch im Verdacht der Ketzerei stand, in gewissen Gesellschaftskreisen sogar höher als dieser gehalten.

Gleichfalls ein Nachfolger Marots war, so weit er als französischer Poet auftrat, der unglückliche Humanist Etienne Dolet, dessen Schicksale zu den dunkelsten Blättern der Geschichte Franz' I. gehören. Dolet war 1509 zu Orléans geboren, hatte in Paris, Padua und Venedig eine selbst in seinem Zeitalter seltene Vertrautheit mit der Literatur des Alterthums gewonnen, studirte später noch zu Toulouse die Rechte, zog es aber dann vor, sich von Franz I. statt eines Amts ein Privilegium als Buchdrucker zu Lyon ertheilen zu lassen. Aus seiner Druckerei gingen einige vorzügliche Ausgaben antiker und moderner Werke hervor, er selbst lieferte als Schriftsteller eine Reihe von philologischen Arbeiten (unter anderen die erste französische Uebertragung der Briefe des Cicero) und gab zwei Sammlungen eigener lateinischen Gedichte heraus, welche unter den besten neulateinischen Dichtungen, die außerhalb Italiens geschrieben wurden, entschieden voranstehen. Mit Marot, Rabelais und allen hervorragenden französischen Dichtern seiner Tage befreundet, erprobte Dolet auch in französischer Sprache sein poetisches Talent. Unter seinen Gedichten wurden der „Bref discours de la République françoise" (Lyon 1544) und die „Zweite Hölle des Etienne Dolet" (Second enfer d'Étienne Dolet, Lyon 1544) am berühmtesten. Bereits 1542 war Dolet wegen des Drucks ketzerischer Bücher verhaftet und fünfzehn Monate in der Conciergerie zu Paris gefangen gehalten worden. 1544 hatte er eine französische Uebertragung der (unechten) Dialoge „Axiochos" und „Hipparchos" des Platon veröffentlicht, die ihm den völligen Untergang brachte. Die Sorbonne klagte ihn auf eine Stelle im „Axiochos", die er stärker accentuirt hatte, des bewußten Atheismus an, er ward

gefoltert und als Rückfälliger zum Tode verurtheilt. 1546 ward er auf dem Platz Maubert erdrosselt und sein Leichnam verbrannt. Das Geschick Dolets galt damals als eine Warnung und Einschüchterung für alle Kreise, die an der Bildung, der sarkastischen Kritik und dem lebensfrohen Uebermuth der Hochrenaissance festhielten.

In den Lebenskreisen Dolets zu Lyon war noch bei seinen Lebzeiten eine junge Dichterin erwachsen, welche gleichfalls als eine poetische Schülerin Marots angesehen werden darf. Louize Labé, die schöne Seilerin (belle cordière) von Lyon, über deren Herkunft wir nur ungenaue und ungenügende Nachrichten haben, war um 1526 zu Lyon als Tochter eines Kaufmanns geboren, scheint als ganz junges Mädchen einer abenteuerlich-leidenschaftlichen Neigung gefolgt zu sein und nahm 1542 in Waffenrüstung an der Belagerung von Perpignan theil. Im Jahr 1555, offenbar nach manchen vorangegangenen Liebesfreuden und -Schmerzen, reichte sie dem wohlhabenden Bürger von Lyon, Aymon Perrin, der das Seilerhandwerk im großen betrieb, ihre Hand und versammelte dann in ihrem Haus regelmäßig eine geistreiche und fröhliche Gesellschaft, die ihren Talenten wie ihrer persönlichen Anmuth huldigte. Der Ruf der Dichterin ward auf der einen Seite durch ihre poetischen Verehrer erhoben, auf der andern durch heftige Beschuldigungen des finstern Calvin und durch spöttische Erzählungen abgewiesener Liebhaber herabgesetzt. Gewiß ist, daß die schöne Seilerin ein echtes Kind ihrer Zeit war: lebhaft, anmuthig, leidenschaftlich und sinnlich, für jeden Reiz des Daseins empfänglich und ohne einen Zug von Prüderie oder bewußter Vorsicht. Auf der andern Seite stellten auch die bittersten Gegner ihre Begabung wie ihre Bildung nicht in Abrede. Sie verstand nach den Erzählungen der Zeitgenossen Lateinisch, Italienisch und Spanisch, war sehr musikalisch und trieb mancherlei ernste Studien. Louize Labé scheint, zuletzt als Wittwe Perrins und als solche mannigfach angefochten von den Verleumdungen der Damen von Lyon, bis nach 1566 gelebt zu haben. Ihre „Werke“ (Oeuvres; erster Druck, Lyon 1555; neueste Ausgabe von C. Troff, Paris 1873) haben die Bedeutung vortrefflicher, von eigener Empfindung und eigenem Erlebnis getragener Nachbildungen der leichten Dichtungen Marots. In einigen Elegien, einer Ode

und vierundzwanzig Sonetten entfaltet die schöne Seilerin eine liebenswürdige Naivität und anmuthige Fröhlichkeit, aber auch einigemal eine Tiefe des Gefühls, eine Wahrheit im Ausdruck des Leides, welche in der Seele des Lesers nachklingen. Leben wie Gedichte der Louize Labé im ganzen gehören zu den charakteristischen Erscheinungen der Periode Franz' I. und einer Zeit und Kultur, die bewußt und unbewußt unter dem Einfluß der Anschauungen des Alterthums und des neuen Italien stand.

Siebenunddreißigstes Kapitel.

François Rabelais.

Hoch über die Durchschnittsbegabung aller seither geschilderten französischen Dichter seiner Zeit hinausragend, in voller Eigenart und Selbständigkeit seines Genius wie seiner geistigen Ziele, trat der Humorist und Satiriker Rabelais seinem Zeitalter gegenüber. Obschon unzweifelhaft ein echtes Kind des 16. Jahrhunderts, hochstrebende und vielseitige Bildung mit einem neuen plebejen Selbstbewußtsein vereinigend, welchem im Reformationsjahrhundert eine so gewaltige Rolle zufiel, gehört Rabelais doch wieder zu den im innersten Kern wie in zahlreichen Aeußerlichkeiten einzigen Naturen, an denen sich die verallgemeinernde Charakteristik und der Scharfsinn in Einer Richtung arbeitender Kommentatoren gleichmäßig erschöpfen. Original in Leben und Literatur, leicht oder schwer verständlich, hinreißend wirkungsvoll oder räthselhaft dunkel, je nachdem er die eine oder die andere Seite seines Wesens hervorkehrt, durch und durch Franzose und doch von einigen typischen Grundmängeln des gallischen Wesens völlig frei — ein Skeptiker, aus dessen Zweifel und Spott die ernstesten Ueberzeugungen hervorleuchten, gab Rabelais schon seinen Zeitgenossen Anlaß zu der verschiedensten Beurtheilung, ward begünstigt, verfolgt, bewundert und geschmäht, um volles Verständnis nur bei wenigen zu finden. Keine Erscheinung der französischen Literatur macht es so deutlich, wie viel bedeutsame Eigenart und Lebensfülle durch die spätere, vorwiegend akademische Entwickelung verloren gegangen und verkümmert ist, als der Dichter des „Gargantua und Pantagruel".

François Rabelais ward im gleichen Jahr mit Luther, also 1483, zu Chinon in Touraine geboren, wo sein Vater nach einigen Berichten als Gastwirt, nach anderen als Apotheker des

Orts lebte. Jedenfalls war er ein wohlhabender Mann, der in der Umgegend des Fleckens einen Meierhof, La Devinière, besaß, auf dem Rabelais einen Theil seiner Jugend verbracht zu haben scheint. Seine erste Schulbildung empfing er in dem nahegelegenen Benediktinerkloster Seuillé und entschloß sich vielleicht schon hier, mehr von der Neigung für die Studien als von einem religiösen Zug seiner Natur getrieben, in einen Orden einzutreten. Im Franciskanerkloster Basmette bei Angers, wo er mit den in seiner Lebensgeschichte mannigfach einflußreichen Gebrüdern du Bellay vertraut und befreundet wurde, und im Kloster Fontenay le Comte im Poitou, wohl auch auf der Universität zu Anjou widmete er sich humanistischen Studien, erwarb sich als Kenner der griechischen Sprache die Beachtung Guillaume Budé's und anderer hervorragenden Gelehrten, erlernte auch mehrere lebende Sprachen. Die Priesterweihe empfing er 1511 oder einige Jahre später — hatte aber schon damals durch die Richtung seiner Studien, wahrscheinlich auch durch die Spottlust, die er entwickelte, den Haß seiner unwissenden und faulen Brüder Franciskaner auf sich gezogen. Infolge irgend eines dunkeln Vorkommnisses wurden Rabelais und sein Freund Amy zu lebenslänglicher Einkerkerung bei Wasser und Brod verurtheilt. Es mögen während des Kampfes der Scholastik mit dem Humanismus genug strebende Mönche in dieser Weise zu Grunde gegangen sein: Rabelais und Amy wurden durch die Intervention des königlichen Statthalters André Tiraqueau befreit und suchten zunächst Zuflucht in einem andern Kloster. Kurze Zeit später warf Rabelais überhaupt „die Kutte des Mönchs in die Nesseln" und begann im Kleide des Weltpriesters ein seinem Geschmack und Naturell besser zusagendes Leben, ohne deshalb Kirchenstrafen zu verfallen. Er dehnte die päpstliche Erlaubnis, die er 1524 von Clemens VII. erhielt, aus dem Franciskaner- in den Benediktinerorden zu treten, dahin aus, daß er eine Stellung als Sekretär des humanistisch gebildeten, ihm wohlwollenden Bischofs von Maillezais, Godefroi von Estissac, annahm und mit diesem im Schloß Legugés einige Jahre verlebte. In diesen Jahren trat Rabelais in Beziehungen zu beinahe allen hervorragenden Schriftstellern und Gelehrten Frankreichs und befreundete sich auch mit mehreren nachmaligen Vorkämpfern und Märtyrern der französischen Reformation. Ein Theil des Verdachts, den neuen Lehren zuzuneigen, dem der Humorist in späteren

Tagen unablässig ausgesetzt war, hatte wohl in diesen Beziehungen, ein größerer Theil freilich in der richtigen Erkenntnis von Rabelais' innerem Wesen seinen Grund. Noch in den zwanziger Jahren sah sich Rabelais genöthigt, neben der Gunst des Bischofs diejenige der Brüder du Bellay, welche bei Hofe viel galten, in Anspruch zu nehmen. Sie gaben ihm die kleine Pfarre des Dorfs Soudaý in der Nähe ihres Schlosses Glatigny und räumten ihm später, als er sich auf seine medicinischen Studien vorzubereiten begann, ein Haus in Langey ein. Rabelais hatte von früh auf Interessen für die Naturwissenschaften gehegt, und je klarer ihm ward, daß er sich seinen theologischen Anschauungen nach weder den Reformatoren im Sinn Luthers noch den Vertheidigern der alten Kirche im Sinn der Sorbonne hinzuzählen dürfe, um so mehr wuchs sein Verlangen, sich auf den Boden einer neutralen Wissenschaft zu begeben. Obschon bereits 47 Jahre alt, beschloß er 1530, Medicin in Montpellier zu studiren, begab sich nach dieser Universität, wo er bis 1532 verweilte und im Kreis der Lehrer und Studirenden großes Ansehen genoß. 1532 siedelte Rabelais nach Lyon über, wohin ihn der ihm befreundete gelehrte Buchdrucker Etienne Dolet zog, in dessen Buchdruckerei der Dichter zunächst mehrere medicinische Schriften veröffentlichte, sich außerdem durch Korrekturen, ärztliche Praxis und gelegentliche Lehrthätigkeit einen Unterhalt erwarb, der keineswegs glänzend gewesen zu sein scheint. So wenig Werth auch vielen Anekdoten beizulegen ist, welche über Rabelais' persönliche Verhältnisse nach dem Erscheinen des „Gargantua und Pantagruel" in Umlauf gesetzt wurden, so geht aus dem Grundton aller Ueberlieferungen wie aus gelegentlichen brieflichen Aeußerungen Rabelais' entschieden hervor, daß er die Unsicherheit und die wechselnden Geschicke des Wanderlebens der Humanisten mehrfach zu ertragen hatte. In Lyon war es auch, wo er muthmaßlich einen Vorläufer seines großen Romans, „Die Chronik des Gargantua" („Les grandes et inestimables chroniques du grand et enorme géant Gargantua", Lyon 1532; neu veröffentlicht von J. C. Brunet, Paris 1832), drucken ließ, welche sich in der Darstellungsweise noch einigermaßen an die herkömmlichen Ritterromane anschloß und nur erwies, daß Rabelais den volksthümlich-sagenhaften Stoff seines großen Werks schon längst mit sich herumtrug. Im folgenden Jahr erschien der älteste „Panta-

gruel", wiederum jedoch in einer Fassung, welche in dem spätern Hauptwerk Rabelais' vielfach umgearbeitet wurde. Der Humor und die Satire des Autors erhoben sich Schritt für Schritt zu ihrer vollen Kühnheit — inzwischen fehlte es auch dem ersten Buch nicht an jener Weltdarstellung, durch welche er sich den Haß aller beschränkten und eitlen Naturen seiner Zeit zuzog. Kurze Zeit nach der Herausgabe dieser Schriften kam Jean du Bellay, welcher als Gesandter König Franz' I. nach Rom ging, durch Lyon und veranlaßte seinen Studienfreund, sich seinem Gefolge in der Eigenschaft als Arzt anzuschließen. 1534 gelangte Rabelais nach Italien, sah die Stätten, die er aus seinen lateinischen Autoren längst kannte, mit voller Theilnahme und verweilte sechs Monate in Rom. Auch über diesen Aufenthalt, die Rückreise des Satirikers nach Paris und die endliche Rückkehr nach Lyon berichten die Biographen Anekdoten aller Art, ohne mehr als die Thatsache verbürgen zu können, daß Rabelais bereits vor 1535 wieder in Lyon war, wo er zum Hospitalarzt ernannt wurde, besuchte Vorlesungen über Anatomie hielt und die Marlianische „Topographie des alten Rom" als Frucht seiner italienischen Reise herausgab. In das Jahr 1535 fiel dann auch die Veröffentlichung des umgearbeiteten oder vielmehr völlig neu geschaffenen „Gargantua", welcher späterhin das erste Buch des Gesammtromans bildete. Der Erfolg war augenblicklich ein großer, die Verbreitung des Romans lenkte naturgemäß die Augen auf den Verfasser, seine Grundanschauungen und Gesinnungen. Während die altgläubige Partei in dem Dichter des „Gargantua" einen ihrer gefährlichsten Gegner erkannte und haßte, fühlten die Anhänger der neuen Lehre, daß Rabelais dennoch keiner der Ihren sei. Um nicht den mindesten Zweifel darüber zu lassen und sich für die Zukunft sicherzustellen, ging Rabelais 1536 ein zweites Mal nach Rom, diesmal, wie es scheint, vorzugsweise in seinen eigenen Angelegenheiten. Er erlangte ein Breve Papst Pauls III., durch welches ihm die Kirchenstrafen für den eigenmächtigen Austritt aus dem Kloster erlassen wurden, welches ihm gestattete, als Benediktiner Beneficien anzunehmen und gleichzeitig als Arzt zu prakticiren. Augenblicklich verlieh ihm Jean du Bellay einen Platz in der Abtei von St. Maur les Fossés bei Paris, die bereits seit 1533 zur Säkularisation bestimmt war und daher Rabelais gleichsam unter der Hand aus einem Benediktiner in einen weltlichen Chorherrn

verwandelte. Während seines diesmaligen Aufenthalts in Rom richtete der Satiriker eine Reihe erhalten gebliebener Briefe an den Bischof von Maillezais, welcher fortfuhr, ihn zu begünstigen. Bei der Rückkehr nach Frankreich nahm Rabelais sein Wanderleben zunächst wieder auf. Er ging 1537 kurze Zeit nach Paris, begab sich im gleichen Jahr wieder nach Montpellier, um endlich die medicinische Doktorwürde zu erwerben und erneut medicinische Vorlesungen an der Universität zu halten. In den nächsten Jahren finden wir ihn dann zu Narbonne, Castres und Lyon als Arzt, 1540 im Genuß seiner Pfründe als Chorherr zu St. Maur les Fossés, wo er gleichfalls ärztlichen Rath ertheilte. Für die Anmuth des Stifts von St. Maur, das er selbst „ein Paradies der Heilkraft, Anmuth, der Erquickung, Lust und Behaglichkeit wie aller Vergnügungen des Landlebens" nannte, im höchsten Grad empfänglich, in der Mitte eines ausgezeichneten, für sein literarisches Verdienst eingenommenen Freundeskreises lebend, behielt Rabelais doch jene Reiselust, die zur Charakteristik eines Humanisten des 16. Jahrhunderts beinahe unvermeidlich gehört. Er durchstreifte von Zeit zu Zeit Frankreich und hielt sich Wochen und Monate bei einem und dem andern seiner Freunde auf, er begleitete 1543 seinen Freund und Gönner Guillaume du Bellay auf einer Reise nach Piemont und war bei dessen Tod in Tavare gegenwärtig. Er schrieb in allen diesen Jahren an der Fortsetzung des „Pantagruel" und erfreute seine literarischen Freunde gelegentlich durch Vorlesungen einzelner Theile, wagte aber lange Zeit hindurch die Veröffentlichung nicht. Gerade im letzten Jahrzehnt König Franz' I. hatte sich die Verfolgung der protestantisch Gesinnten gesteigert; sie traf gelegentlich auch Humanisten, welche mit Luthers und Calvins Lehren nicht übereinstimmten, sondern nur die Heuchelei und geistliche Armseligkeit des Klerus befehdet oder sonst abweichende Meinungen bekannt hatten. Der Geist der eigentlichen Gegenreformation war in Frankreich noch früher lebendig als in Rom, und so hatte ein Skeptiker wie Rabelais wohl Ursache, sich vor der lauernden Mißgunst zu hüten. Erst nachdem seine bei Hofe geltenden Freunde ein königliches Privilegium erwirkt hatten, wagte Rabelais das dritte Buch der „Thaten des edlen Pantagruel" (Paris 1546) zum erstenmal unter seinem Namen erscheinen zu lassen. Der König sprach sich so entschieden beifällig über die glänzende Satire aus, daß die Feinde des Autors, ob-

schon durch den allgemeinen Beifall noch stärker gereizt, sich vorderhand zur Ruhe genöthigt sahen. Um so verhängnisvoller wendete sich schon im folgenden Jahr die Lage. Franz I. starb am 31. März 1547, der neue König, Heinrich II., öffnete sein Ohr von vornherein den Anklagen und Forderungen der Sorbonnisten. Und gerade in diesem Augenblick wurde gegen Rabelais' Willen ein unvollständiger Druck des vierten Buches des „Pantagruel" in Lyon herausgegeben. Die Erbitterung der pfäffischen Partei zwang jetzt Rabelais zu fliehen; er ging nach Metz, der damals noch freien deutschen Reichsstadt, und lebte hier von Unterstützungen, welche ihm die du Bellay's sandten, in möglichster Zurückgezogenheit. Erst 1549 wagte er sich wieder nach Frankreich und schloß sich einer abermaligen Gesandtschaft Jean du Bellay's nach Rom an. Hier erwarb sich seine Weltklugheit manchen Rückhalt, und als man 1550 auch in Rom die Geburt eines Sohns Heinrichs II. feierte, wußte der Dichter nicht nur verherrlichende Verse auf den großen Herrscher, sondern auch einige auf Diana von Poitiers, die allmächtige königliche Geliebte, anzubringen. Nicht nur durfte er infolge dessen unbehelligt heimkehren, sondern er erhielt auch 1551 die gute Pfarre zu Meudon bei Paris und damit ein angenehmes und sicheres Asyl für sein Alter. Er gab, auf den königlichen Schutz vertrauend, im gleichen Jahr selbst das vervollständigte und umgearbeitete vierte Buch des „Pantagruel" heraus, hatte infolge dessen neue Kämpfe zu bestehen und arbeitete fortan nur zögernd an der Fortsetzung, so daß er bei seinem am 9. April 1553 in einem Haus der Rue des Jardins zu Paris erfolgten Tode das fünfte Buch des großen Romans in der That unvollendet hinterließ. Von Rabelais' sämmtlichen literarischen Arbeiten fällt für die allgemeine Geschichte der Literatur in der That nur sein großes Hauptwerk — dieses freilich um so schwerer und bedeutender! — ins Gewicht. Der bei Lebzeiten des Verfassers in den einzelnen Büchern, in vielfachen Ausgaben und Neudrucken bereits weit verbreitete, aber erst nach Rabelais' Tod vollständig erschienene Roman „Gargantua und Pantagruel" [1] (zuerst vollständig in den „Oeuvres de maistre Fran-

[1] Die älteste deutsche freie Bearbeitung: „Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift Vom Leben, rhaten und Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grandgusier, Gargantoa

çois Rabelais, contenant cinq livres de la vie, faicts et dits heroiques de Gargantua et de son fils Pantagruel", Lyon 1558; spätere Ausgaben von Le Duchat und de la Monnoye, Amsterdam 1711; von Lacroix, Paris 1874; von Jannet, ebendas. 1874) erscheint als die bedeutendste Schöpfung der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Die ursprüngliche „Quelle" der Rabelais'schen Erzählung war ohne Zweifel eine weit verbreitete Sage von einem Riesen Gargantua, welche, noch aus den keltischen Tagen Galliens stammend, im Munde der Bauern von Anjou, Poitou und Touraine erzählt wurde. Gargantua ist nach der Sage ein ungeheurer Riese, der an Leibeslänge die höchsten Bäume des Waldes erreicht. Der Riese ist auf beständigen Wanderungen begriffen und leidlich freundlich und umgänglich, wenn er seinen gewaltigen Hunger zu stillen vermag. Seine regelmäßigen Mahlzeiten bestehen aus einem gebratenen Ochsen sammt etlichen Hammeln und Schweinen und hundert achtzehnpfündigen frisch gebackenen Broden. Dazu leert er aus dem Spundloch heraus mehrere Fässer Wein. Nach solchen Mahlzeiten thut er einen vierzigstündigen Schlaf und bricht dann zu neuen Wanderungen auf, seine Diener in den Taschen bei sich tragend, während ihm ein mit Speisevorräthen beladener Droll zur Seite wandelt. Aus diesem einfach-derben Märchen seiner Heimat hat Rabelais, ohne irgend einen Hauptzug der Ueberlieferung aufzugeben, seinen breit angelegten Roman herausgestaltet. Zunächst erwuchs ihm aus den grandiosen Uebertreibungen der Sage eine Parodie der abenteuerlichen Amadisromane, die durch König Franz' besondern Geschmack in erneute Aufnahme gekommen waren; daran schloß sich die Satire gegen das Heroenthum überhaupt, und im weitern Fortschritt seiner Darstellung zog Rabelais den ganzen Wirrwar und Widerspruch der Welt, das widersinnige Treiben in Staat, Kirche, Justiz und Schule, die Mißbräuche der verschiedensten Gewalten wie die Irrungen aller Stände in die Erzählung herein. Mit einer Fülle derbsten, volksmäßigen Witzes, mit energischem,

---

und Pantagruel, Königen in Utopien und Nienenreich", von Johann Fischart (1575), gehört mehr zu den Werken der deutschen Literatur als zu den Uebersetzungen. Vollständige deutsche Uebertragungen: „Gargantua und Pantagruel", mit Einleitung und Anmerkungen von Gottlob Regis (Leipzig 1832, 2 Theile); Rabelais' „Gargantua und Pantagruel", von F. A. Gelbcke (ebendas. 1879).

oft cynischem Realismus und dann wiederum mit feinster Ironie und jener Genialität, welche völlig dunkle Punkte des menschlichen Daseins blitzartig erhellt, gibt der Dichter ein Weltbild, eine Widerspiegelung von tausend Verhältnissen und Zuständen seiner gährenden Zeit, aus dem die fröhliche Naivität und die phantastische Abenteuerlichkeit des Riesenmärchens gleichwohl niemals völlig verschwinden. Je gefährlicher die direkte Verspottung der Welt gewesen wäre, in der Rabelais lebte und lachte, um so mehr mußte er sich gedrungen fühlen, seine Satire durch den blitzschnellen Wechsel von realen und märchenhaften Elementen, durch das Schillern zwischen wörtlicher und allegorischer Bedeutung der einzelnen Abenteuer und Züge zu sichern. Daraus erklärt sich die Doppelnatur des Werks, in dem zahlreiche mit Schlichtheit vorgetragene Kapitel so wenig einer Erläuterung bedürfen wie irgend ein Märchen oder eine volksthümliche Burleske, während andere Theile alle Kunst und allen Scharfsinn zahlreicher Kommentatoren herausfordern.

Nach einem Prolog, in dem der kühne Cynismus des Autors sich zum erstenmal Genüge thut, berichtet er zunächst über Herkunft und Stammbaum seines Helden Gargantua, der ein Sohn des Riesen und wackern Trinkers Grandgousier und seines nicht minder durstigen Weibes Gurgelmilte (Gargamelle) ist. „Wollt Gott ein jeder wüßt seinen Stammbaum so eigens vom Kasten Noä bis diese Stund. Ich halt dafür es sind ihrer Mehre heut zu Tag Kaiser, Könige, Herzöge, Fürsten und Päpst auf Erden, welche von einigen Bettelbriefträgern und Scherenschleifern das Leben haben. Und wiederum Mehre sind Spittelpracher, elende Lumpen und Hungerleider, die vom Geschlecht und Blut großer Könige und Kaiser entsprossen sind, hinsichtlich der erstaunlichen Versetzung der Staaten und Königreich." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 1. Kapitel.) Das zweite Kapitel enthält dann den mystischen Stammbaum, den „antidotireten Firlfanz in einem alten Begräbniß funden". Die folgenden Kapitel erzählen nun, immer mit den kräftigsten Zügen und einschneidenden Cynismen, wie wunderlich es zuging, daß Gargantua schließlich bei einem großen Eß- und Trinkfest zur Welt kam und als ein Elfmonatskind gleich mit vernehmlicher Stimme „zu trinken, zu trinken!" begehrte. In ergötzlicher Weise wird weiter berichtet, wie man Gargantua kleiden thät, welches seine Leibfarben waren, womit er seine Jugend zubrachte, und welch wunder-

baren Verstand er bei bedenklichen Anlässen entfaltete. Der Unterricht des jungen Gargantua im Lateinischen wird zunächst durch einen Sophisten besorgt. „Alsbald zeigt man einen großen sophistischen Doktor namens Meister Thubal Holofernes an, der trieb ihm sein ABCtäflein so in den Kopf, daß er es vor- und rückwärts konnt und bracht damit fünf Jahr und drei Monat zu. Darnach las er ihm den Donatus, den Facetus, Theodoletus und Alanus in parabolis, und damit brachte er wiederum zu dreizehn Jahr, sechs Monat und zween Wochen." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 14. Kapitel.) Darüber fängt Grandgousier an, die Güte der Unterrichtsmethode zu bezweifeln, und vertauscht den Lehrer der alten Schule mit einem Pädagogen vom modernen Humanistenschlag. Dieser räth, mit dem jungen Gargantua auf die Hochschule nach Paris zu ziehen, und ein ungeheures Pferd, welches der König von Numidien „auf drei Caracken und einer Brigantine" an Grandgousier schickt, kommt als vortreffliche Reisegelegenheit gerade zurecht. Gargantua gelangt auch glücklich nach Paris, aber „alle Leut betrachteten ihn voll Staunens und Verwunderung. Denn das Pariser Volk ist so läppisch, gaffigt und albern von Natur, daß ein Taschenspieler, ein Ablaßkrämer, ein Maulthier mit seinen Cymbeln, ein Leiermann auf der Gassen mehr Leut um sich versammelt: und drangen ihm also beschwerlich zu Leib, daß er zuletzt gezwungen war sich auf die Thürme der Notre Dame-Kirche zu retiriren und niederzulassen". („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 17. Kapitel.) Nachdem er sich dann durch eine unnennbare Ueberschwemmung von den Peinigern befreit, fällt es ihm ein, die Glocken von Notre Dame als Schellen für seine große Mähre mitzunehmen, worüber denn ganz Paris in Aufruhr und Verzweiflung geräth. Einer der Sophisten von der Sorbonne disputirt ihm mit einer schlechten lateinischen Rede die Glocken wieder ab; die Pariser verpflichten sich, dafür Gargantua's großes Roß zu füttern, so lange er bei ihnen verweile. Nachdem Ponokrates herausbekommen, auf welche Weise Gargantua mit Schlemmen und geistlosen Andachtsübungen bei den Sophisten seine Zeit verloren und dumm und dämlich geworden, beginnt er seinen Riesenschüler vom 23. Kapitel an in solche Lehrzucht zu nehmen, daß ihm nicht eine Stunde vom Tag verloren geht. Die idealistische Schilderung der Erziehung Gargantua's hat selbst Anlaß gegeben, Rabelais alles Ernstes als einen Pädago-

gen zu behandeln. Inzwischen wird diese Mustererziehung dadurch unterbrochen, daß daheim zwischen den Weckenbäckern von Leoné und Grandgousiers friedlichen Hirten ein Streit entstanden ist und der König Pikrocholus den alten Grandgousier mit Krieg überzogen hat. Da muß denn Gargantua von Paris aufbrechen, um sein Land zu retten, eilt herbei, überwindet die Feinde in großer Schlacht und kehrt siegreich zu seinem Vater heim. Das erste Mal, wo er sich mit seinem Kamm aus Elefantenzähnen wieder strählt, fallen ihm die Geschützkugeln aus den Haaren. „Welchs als sein Vater Grandgoschier sahe, meint er es wären Läus und sprach zu ihm: ‚ey, ey! mein lieber Sohn, bringst du die Sperber von Montagu uns so weit her? Ich dacht nicht, daß du dorten hausirtest‘. Da antwort ihm Ponokrates: ‚Gnädigster Herr denkt nicht, daß ich ihn in dies Läuskollegium, welches den Namen Montagu führt, gethan hätte, lieber hätte ich ihn unter die Pracher von St. Innocenz geben wollen, wegen der schmählichen Unflätherei und Grausamkeit, die ich allda gesehen habe. Denn weit besser hält man die Sträfling unter den Mauren und Tartaren, die Mörder im peinlichen Gefängniß, ja wahrlich den Hund in eurem Haus, als diese armen Tropfen in selbem Collegio. Und wär' ich König zu Paris, der Teufel hol mich, wo ichs nicht ansteckt' und Principal und Regenten zumal mit Feuer verbrennte, die solchen Abscheu vor ihren Augen verüben lassen‘." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 37. Kapitel.) Der energische Ausfall gegen die verlotterten Unterrichtsanstalten alten Stils, dem noch viele andere folgen, macht zunächst wieder den prächtigen Erzählungen Platz, wie Gargantua sechs Pilger im Salat aß und sich dann mit dem Bruder Jan Klopfleisch, der einen Klostergarten mannlich vertheidigt hat, bekannt macht. Der Mönch, in seiner drastischen Völlerei und unverwüstlichen Laune eine wahre Prachtfigur, begleitet Gargantua in den Krieg, wird dabei von den Feinden gefangen, nachher befreit, während Grandgousier und Gargantua Abenteuer bestehen, Siege erfechten, das Heer des Pikrocholus in Clevenaldsburg zerstreuen und den letztern selbst nöthigen, eine Flucht anzutreten, seit welcher er als armer Lidlöhner zu Lyon lebt und noch immer steif und fest hofft, in seine Staaten wieder eingesetzt zu werden. Danach bestraft Gargantua die Urheber des Kriegs nicht gerade hart, indem er sie in seiner neu errichteten Buchdruckerei an die Preßbengel stellt, belohnt

10*

seine Getreuen königlich und erbaut endlich für den Mönch die Abtei Thelem. Derselbe errichtet darin einen Orden nach seinem eigenen Sinn, der das Widerspiel aller anderen sein soll. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörigte, verhexte, vertrackte Weiber, desgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: so ward verfügt, daß man da niemand als schöne, wohlgestalte, wohlgeartete Frauen und niemand als schöne, wohlgestalte, wohlgeartete Männer aufnähm. Item weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen können oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib sein sollt, es wär denn ein Mann dabei, noch auch ein Mann, wo nicht ein Weib wär. Item weil so Männer als Weiber einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib da aufgenommen, wanns ihnen gut däucht frei und gänzlich wieder heraus marschieren dürften. Item, weil die Ordensleut gemeinlich drei Gelübd thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward vorsehen, daß man allda in Ehren möcht beweibt sein, daß ein jeder reich wär und in Freiheit leben sollte." („Gargantua und Pantagruel", 1. Buch, 52. Kapitel.) Mit der phantastischen Schilderung vom Glück der Thelemisten und einer räthselhaften Prophezeiung, die man bei der Gründung der Abtei findet, die Gargantua auf den Verfall und die Erhaltung göttlicher Wahrheit, der Mönch aber auf eine Beschreibung des Ballspiels unter verblümten Redensarten deutet, schließt das erste Buch des Romans. Das zweite (der Geschichte Pantagruels erstes), wiederum mit einem satirischen Prolog eingeleitet, gibt zunächst Auskunft über Ursprung und Alterthum des großen Pantagruel, einen Stammbaum der Riesen von Chalbroth bis Gargantua, Pantagruels Vater (verschiedene Kommentatoren haben versucht, aus diesem Stammbaum denjenigen der französischen Könige heraus zu erklären), erzählt dann, daß der Held der Geschichte im durstigsten Jahr geboren worden, das jemals über die Welt gekommen sei, und schon in der Wiege die schauderhaftesten Dinge vollbracht habe. Auch Pantagruel besucht französische Universitäten: „ging auf Rochelle, von da zur See gen Bourdeaulx, wo er niemand groß studiren sah, außer die Bootsknecht auf dem Sand das Kockenspiel. Von da gen Toulouse,

an welchem Ort er trefflich tanzen und mit dem Beidenfäuster handiren lernt, wie der Scholaren Brauch auf selbiger Universität ist. Verweilet aber allda nicht lang als er sah, daß sie ihre Lehrer lebendig wie die Rauchhering brieten, und sagt: ‚das wolle Gott nicht, daß ich eines solchen Todes stürb! ich bin schon so durstig genug von Natur, brauch mich nicht erst noch mehr zu erhitzen‘. Nach diesem kam er gen Montpellier, wo er sehr auserlesene Weine von Mirvaulx und lustige Gesellschaft fand, gedachte daselbst die Arzneikunst zu studiren, erwog aber, daß es ein gar zu leidigs und melancholisches Handwerk wär' und daß die Aerzte nach Klystiren röchen wie alte Teufel". Auch in Avignon und Bourges seine Rechnung nicht findend, geht Pantagruel „weiter gen Orléans; da fand er ein gutes Lümmel-Häuflein von Scholaren, die gaben ihm groß Tractament zum Willkomm', und in kurzer Zeit lernt er von ihnen den Ballenschlag so aus dem Grund, daß er darin Meister ward; denn die Studenten allda sind trefflich wohl geübt darinn und führten ihn auch dann und wann auf die Inseln über zum Bosselspiel. Und daß er ihn den Kopf etwann mit vielem Studiren zerbrochen hätt', das ließ er fein bleiben, aus Furcht blödsichtig davon zu werden: zumal ein Professorischer Quidam in seinen Lectionen öfters lehret, daß nichts den Augen so schädlich sei, als das Augenübel". („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 5. Kapitel.) Schließlich bezieht der Held auch die große Universität Paris, studirt auf einen ermahnenden Brief seines Vaters Gargantua hier mit höchstem Eifer, so daß er an allen Ecken der Stadt neuntausendsiebenhundertvierundsechzig Thesen aus allen Wissenschaften anschlagen, Artistenfakultät, Sorbonne und Oberhofgericht auf den Hintersten setzen und einen außerordentlich schwierigen Rechtshandel zwischen zwei Hohen vom Adel endgültig entscheiden kann. In dieser Zeit machte er auch die wichtige Bekanntschaft des Panurg, eines Menschen „von schöner Statur und wohl formirt in allen Leibesproportionen, aber an mehreren Stellen elend zerlumpt und so übel zugericht, daß er den Hunden entlaufen schien", der alle Sprachen spricht und die wundersamsten Abenteuer erlebt hat, vorderhand aber „fast dringende Essenslust, leeren Magen, scharfe Zähne, verdürrte Gurgel, brüllenden Hunger" hat. Panurg erweist sich im weitern Verkehr mit Pantagruel als „ein Taugenichts, Gauner, Saufaus, Strotter und Pflastertreter wie keiner

mehr in ganz Paris; im übrigen der bravste Knab auf Gottes Erden". („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 16. Kapitel.) Die Streiche Panurgs, in dem die am weitesten gehenden Erklärer ein Porträt des klugen, weltgewandten und gefährlichen Kardinals von Lothringen finden wollen, und der wenigstens einige Züge des Guisen an sich trägt, treten immer breiter in den Vordergrund des Romans. Panurg, der echte Repräsentant des mit Frivolität gepaarten französischen Verstandes und der satirisch angehauchten Welt- und Menschenkenntnis, überwindet zu großer Glorie einen hervorragenden englischen Gelehrten, kommt dadurch „zu Ehr und Ansehn in Paris und das Volk lobpries ihn öffentlich, macht' auf ihn einen Gassenhauer, den Kind und Katz im Kapploch sang," besteht ein absonderliches Liebesabenteuer und wird schließlich Paris nur entführt, weil an Pantagruel Botschaft gelangt, daß die Dipsoden in seine väterlichen Besitzungen eingefallen seien und die große Stadt der Amauroten belagert hielten. Pantagruel bricht mit Panurg und seinen anderen Gefährten auf und überwindet nach mancherlei Abenteuern, in denen allen Panurgs Schalkheit triumphirt, das Lager der Feinde auf seine besondere cynische Weise, erschlägt die dreihundert Riesen in Werksteinrüstung und ihren Hauptmann Werwolf, nimmt den König Anarchos gefangen und hält einen feierlichen Siegeseinzug in die Amaurotenhauptstadt. Panurg aber macht aus dem gefangenen Dreiweckenkönig einen wohlgesitteten Menschen. „Die Teufelskönig hier zu Land sind eitel Kälber, zu nichts nutz und wissen nichts weiter als ihre armen Vasallen zu schinden und alle Welt mit Krieg zu plagen nach ihrem abscheulichen bösen Gelüst. Ich will ihn auf ein Handwerk thuen, er soll mir Grunsesgegenrufer werden." („Gargantua und Pantagruel", 2. Buch, 31. Kapitel.) Einige Zeit später aber erkrankt Pantagruel, spürt ein Magendrücken, fällt in die Hände der Aerzte, die ihn kupferne Pillen, groß wie Thurmknöpfe, verschlucken und seinen Magen aufräumen lassen. Nächstdem erobert Pantagruel ganz Dipsodien und führt eine utopische Kolonie in das Land, ernennt Meister Panurg zum Burgvogt von Salmigundien und gewährt ihm reiche Einkünfte. „Und hielt euch auch der neue Herr Burgvogt so wohl und rathsam Haus damit, daß er in noch nicht vierzehn Tagen so fix' als lose Gefäll der Vogtei auf drei Jahre verdilapidiret hätt'. Verthäts mit tausenderlei kleinen ergötzlichen Trakta-

mentlein, insonders für gute Kamerad, junge Maidel und schmucke Dirnlein. Schlug Holz, verbrannt die großen Stämm, damit er die Asch' verkaufen könnt, nahm Geld zum voraus auf, kauft theuer, schlug wohlfeil los und aß sein Korn in der Grün auf." („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 2. Kapitel.) Pantagruel zürnt darüber nicht, obschon er Schulden verabscheut, sondern disputirt mit Panurg über rasche Verschwendung, über Schuldner und Borger, bis der letztere in wundersamem Aufzug, „einen Floh im Ohr," vor ihm erscheint und die Absicht zu freien an den Tag legt. Held Pantagruel erschrickt mächtig über diese Verwegenheit und stellt dem Vorsatz Meister Panurgs eine Welt von Gründen gegenüber, empfiehlt in so ungewisser Sache, durchs Loos oder durch Würfel zu entscheiden, das Für und Wider durch Träume zu erkunden. Sobald aber Panurg einen entscheidenden Traum hat, verkünden ihm Pantagruel und Bruder Jan Klopfleisch aus demselben unvermeidliche Hahnreischaft. „‚Ich seh wohl', sprach Pantagruel, ‚wenn ich mich irgend auf Traumschau und Bedeutung versteh', daß euer Weib euch nicht wirkliche Hörner, die man mit Händen greifen kann, aufsetzen wird, wie die Satyrn tragen, aber sie wird euch die ehliche Treu und Pflicht nicht halten, wird nach andern gehn und euch zum Hahnrei machen. Auch werdet ihr just nicht zur Pauken verwandelt werden, wohl aber schlagen wird sie euch, wie eine Heerpauk. Noch wird sie zur Eulen werden, aber bestehlen wird sie euch, wie der Eulen Art ist!' — ‚Im Gegentheil', versetzt Panurg, ‚mein Traum wahrsagt, in meiner Eh werd alles Gutem die Hüll' und Füll sein, ein Horn des Ueberflusses!'" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 14. Kapitel.) Da man sich solchergestalt über die obschwebende Streitfrage nicht zu einigen vermag, so beschließt man, weitere Orakel zu befragen. Pantagruel räth Panurg, mit der Sibylle von Panzoust zu reden, hilft die Sprüche derselben aber wiederum nicht zu Panurgs Zufriedenheit deuten, rühmt dem Meister den Rath der Stummen und ermuthigt ihn, da Panurg starrköpfig auf dem Heirathsvorsatz besteht, die Weisheit eines Poeten und des Astrologen Geo Trippa einzuholen. Während diese sämmtlich die Heirath widerrathen, gibt Bruder Jan Panurgen lustigen Rath und muntert ihn zur Ehe auf. Da aber die Glocken von fern klingen: „Nimm Frau, nimm, nimm!" und beim Näherkommen lauten: „Frei' nicht, frei' nicht, nein, nein, nein, nein!" so fällt Meister Panurg

selbst in Zweifel und Sorgen, und Pantagruel muß zur Entscheidung der Sache einen Theologen, einen Mediciner, einen Logisten und einen Philosophen berufen. Sie berathen im Namen und Sinn ihrer Fakultäten den Heirathslustigen, ohne ihn klüger zu machen. Deshalb empfiehlt Pantagruel als letztes Mittel, einen Narren zu befragen. „Durch Narrenrathschlag, Prophezeiung und Eingebung wißt ihr wohl, wie viele Fürsten, Könige und Staaten schon erhalten, wie viele Schlachten gewonnen, wie viele Zweifel erlediget worden. Ich brauch auch nicht erst lang der Beispiel zu gemahnen!" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 37. Kapitel.) So lassen sie Triboulet, den berühmten französischen Hofnarren, herbeirufen, und Pantagruel wohnt inzwischen dem Termin des Richters Gänszaum bei, welcher die Processe nach dem Loos der Würfel entscheidet, — eine bittere Satire auf die französische Justiz. Auch der Narr, der zu Wasser von Blois ankommt, läßt nur einen dunkeln, orakelhaften Spruch vernehmen, über dessen Deutung Pantagruel und Panurg hergebrachtermaßen nicht einig werden können. Er nennt den Frager Narr wie keiner mehr. Panurg ist das wohl zufrieden. „Nicht, daß ich mich schamlos vom Narrengau lossagen wollt: bin da zu Haus: gehör' hinein, ich gebs gern zu. Die ganze Welt ist närrisch. Fou in Lothringen liegt bei Tou, das ist nicht ohn. Steckt alles voll Narren. Salomo spricht, der Narrenzahl ist unendlich. Unendlichkeit nimmt nicht ab noch zu, wie Aristoteles lehrt. Und ein Narr wär' ich wie keiner, wenn ich als Narr mich für närrisch nicht halten wollte. Auch dies macht die Zahl der Tollen und Thoren unendlich!" („Gargantua und Pantagruel", 3. Buch, 45. Kapitel.) Aber in den übrigen Räthselworten erblickt der Heirathslustige, wie billig, nur eine entschiedene Ermuthigung. Und so ist denn das Resultat, daß Pantagruel und Panurg eine gemeinsame Fahrt zum „Orakel der göttlichen Boutelge" beschließen, zu welcher der erstere vom alten Gargantua ausdrücklich Urlaub und alle nöthigen Mittel erhält. Die Fahrt ist der Gegenstand des vierten Buches, zu dem Rabelais zwei verschiedene Prologe geschrieben hat. Pantagruel geht im Hafen von Thalaß zur See, um unterwegs wunderbare Fährlichkeiten und Abenteuer zu bestehen, mit denen der Autor auch die Reisebeschreiber und Entdecker seiner Zeit ironisirt. Durch die Taubenpost korrespondirt Pantagruel mit seinem Vater Gargantua von der See aus, erreicht nach längerer Reise das Eiland Plattnasien, wo sonder=

bare Verwandtschaften herrschen, landet auf der Insel Cheli, wo St. Panigon König ist, und erhalten im Schickanenland die höchsten Proben menschlicher Niederträchtigkeit, indem sich alle Welt für Geld prügeln lassen will. „Bruder Jan zerbläut dem Rothschnauz mit hartem Stockholz Bauch und Rücken, Arm, Bein, Kopf, Rumpf und alles so weich und windelweich, daß ich ihn auf dem Fleck für todt hielt. Gab ihm darauf die zwanzig Thaler. Und mein Hans Aff in die Höh gesprungen, froh wie ein König oder zween. Die anderen schrien auf Bruder Jan ein: ‚Herr Bruder Teufel, wenns euch beliebt, für weniger noch unser Etlich zu dreschen, wir stehen euch all zu Dienst, Herr Teufel'." („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 16. Kapitel.) Bei Passirung der Inseln Tohu und Bohu taucht mit dem Riesen Schnautzhahn, der für gewöhnlich Windmühlen frißt, wieder einmal die ursprüngliche Stoffwelt des Rabelais'schen Romans auf. Während eines gewaltigen Seesturms geberden sich die Begleiter Pantagruels nach Maßgabe ihrer Anlagen jämmerlich und werden dafür um so lustiger, als der Sturm vorüber ist. Nach dem Sturm landen die Abenteurer auf der Makräoneninsel, wo der König Fastnacht regiert, der drei Viertel des Tags heult und greint, zu keiner Hochzeit kommt, aber trotzdem der geschickteste Spicknadelmacher und Bratspießschnitzer in vierzig Herren Ländern ist. Es folgen die Jagd auf ein großes Ungeheuer, den Physeter, und die Fahrt nach Grimm-Eiland, dem uralten Stammsitz der Würste. Ueber das Eiland Ruach, wo die Leute von nichts als Wind leben, „sie essen nichts, sie trinken nichts als eitel Wind; statt Häusern sieht man nur Wetterhähn" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 43. Kapitel), über das Eiland der Papfeiger, arme, elende Leute, die den Papimanen unterwürfig sind, aber noch immer schlau genug, den Teufel zu betrügen, erreichen sie das Land der Papimanen selbst, wo man sie mit Hosianna empfängt, weil sie den Gott auf Erden, den Papst, gesehen. „‚Saht ihr ihn, saht ihr ihn jemals?' — ‚Ja, ja', antwort Panurg, ‚o ja, ihr Herrn, ich hab ihrer drei gesehen, doch hat michs eben nicht fett gemacht.' ‚Wie?' riefen sie, ‚was ist das? singen nicht unsere heiligen Decretales, daß ihrer nie mehr denn einer leb?' ‚Ich mein', antwort Panurg, ‚versteht mich, drei hinter einander, sonst hab ich nie mehr als Einen auf einmal gesehen.'" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 48. Kapitel.) Die Kühnheit der humanistischen Satire

gegen die Anbetung des Papstes erreicht hier und in den folgenden Kapiteln ihren Höhepunkt in Panurgs Worten: „‚Unsre letzten Päpst hab ich statt Mitern Helm auf'm Kopf sehen tragen und oben drauf die persische Tiar gestülpt. Und wenn die ganze Christenheit in Fried und Ruh war, führten sie allein grausamen und blutigen Krieg'. — ‚Ei', sprach Schlottig, ‚das thäten sie eben wider die Rebellen, die Ketzer und gottvergessenen Protestanten, die seiner lieben Heiligkeit, dieses grundgütigen Erdengottes, nicht folgen wollten. Dieses ist ihm nicht nur verstattet und erlaubt, sondern durch die hochbelobten Dekretalen sogar geboten: und müssen Kaiser, Könige, Fürsten, Herzög und freie Städt sofort mit Feuer und Schwert und Blut ersäufen, sobald sie auch nur ein einigs Jota von seinen Geboten weichen; sie ihrer Hab berauben, des Regiments entsetzen, in Bann und Acht thuen und nicht nur ihre und ihrer Kinder und andern Blutsfreund Leiber tödten, sondern auch ihre Seelen bis zu dem heißesten Höllenpfuhl hinab verfluchen.'" („Gargantua und Pantagruel", 4. Buch, 50. Kapitel.) Die Erlebnisse der Reisenden dagegen bei Gaster und den Gastrolaten, deren Motive dem alten Schlemmermärchen vom Schlaraffenland entnommen sind, lenken wieder in den harmlosern Ton ein. Das unvollendete fünfte Buch setzt die Reise fort, schildert, wie Pantagruel mit seinen Genossen nach Läut-Eiland kommt, Station im Lande der Katzbälger macht, der Königin der Quintaner einen Besuch abstattet, lernt auf der Insel der Schlarfe, die nur von Stockfischsuppe leben, den Orden der „Brummbrüder" kennen. „Auf dem festen Land wohnten schon die kleinen Freunde und Semisbrüder der lieben Frauen, item die stattlichen Minores, als abbrevirte Bullen-Abbiß und Semibreviarier, die eingeräucherten Picklingsbrüder-Minimi und die Häckelbrüder-Minimi und könnt' man jetzt das Werk nicht weiter minimiren als in Brummbrüder." („Gargantua und Pantagruel", 5. Buch, 27. Kapitel.) Die Brummbrüder, die angezogen gehen wie die Mordbrenner, werden schlimm geschildert: „in der ganzen Welt ist dies vertrackte Mönchsgesindel so gierig auf den Fraß erpicht und dann sprichts noch, es hätt' auf Erden nichts weiter, als sein Leben. Ei zum Geyer, was haben denn die Kaiser und großen Potentaten mehr?" — Ueber Atlas-Eiland und Laternien gelangen die Reisenden endlich zum Ziel, zum Orakel der Bouteille, dessen Eiland und Tempel breit beschrieben wird, und wo

sie von der Priesterin Bakbuk der göttlichen Bouteille vorgestellt werden, vor der sie in poetischen Wahnsinn verfallen. Mit dem Abschied von dem Orakel schließt auch das fünfte Buch, hinterläßt also die Frage von Panurgs Heirath ungelöst und die weiteren Schicksale des Pantagruel im Dunkel.

Eine Gesammtcharakteristik dieses reichen, wechselnden Inhalts, so weit es sich nicht um die überall durchleuchtenden subjektiven Grundeigenschaften Rabelais' handelt, um die gleichmäßige Kraft und Stärke seiner Beobachtung und Darstellung, um die gleichmäßige Kühnheit seines Cynismus, ist beinahe ausgeschlossen, weil während der langen Arbeit an dem Werk die Ausführungsweise mehrfache Veränderungen erfuhr, so daß die späteren Theile des „Gargantua und Pantagruel" viel abstrakter und deutungsbedürftiger erscheinen als die ersten Bücher. Die Gefahren, unter denen Rabelais den Roman weiter zu führen hatte, bewirkten, daß die Verhüllung der direkten Satire gegen Menschen und Zustände zu gleicher Zeit dichter und schillernder ward. Rabelais suchte sich bald durch geflissentliche Dunkelheiten, bald dadurch zu schützen, daß er in seine eigene zutreffende, scharfe und darum leicht erkennbare Charakteristik abweichende, die Deutungslust verwirrende Züge einfügte. Der Ueberblick über das Ganze zeigt, daß sich die inneren Anschauungen des Autors wenig geändert hatten, daß er die Gesinnungen der Humanisten, gegenüber dem erwachten Fanatismus der Altgläubigen wie gegenüber der von Calvin geführten Reformationspartei, aufrecht erhielt, aber ohne die volle innere Freudigkeit und Zuversicht, mit der er sein satirisches Weltbild ursprünglich entworfen hatte. Das kräftige, übermüthige Lachen, welches man in den ersten Büchern beständig erklingen hört, erschallt in den letzten nur noch vereinzelt, die Lust an der Tollheit und Thorheit der Welt hat gelegentlich einen bittern Beigeschmack, und einzelne Angriffe und Ausfälle sind nicht mehr klatschende Geiselhiebe, sondern rasch geführte Dolchstöße, die den Gegner ins Herz treffen. Die Mischung von freier Entschlossenheit, die ein Aeußerstes wagt, und von rückhaltender Weltklugheit, welche keinen Grund sieht, ihre innerste Gesinnung der brutalen Dummheit der Masse zu enthüllen, wirkt eigenthümlich anziehend und läßt die Persönlichkeit des Autors auch da vor das Auge treten, wo der Leser derselben in die letzten Regionen der Phantastik zu folgen hat. Die Origi-

nalität aber des ganzen Werks, die von den inzwischen herrschend gewordenen Formprincipien so wesentlich abweichende Ausführung mußten „Gargantua und Pantagruel" noch viel vereinzelter stellen, als es schon durch die Gesinnungen und Ueberzeugungen des Verfassers geschah. Selten hat ein poetisches Werk von so mächtiger Wirkung wie Rabelais' Roman so wenig unmittelbare Nachahmung gefunden. Mit dem großen Satiriker schloß eine bestimmte französische Kulturepoche ab; neben und um ihn war bereits ein Geschlecht emporgewachsen, das seine kühne Selbständigkeit allenfalls zu bewundern, aber sich nicht fruchtbar anzueignen vermochte.

Achtunddreißigstes Kapitel.

Renaissance-Dichtung in England.

Die Periode der Hochrenaissance fiel in England mit der Regierung König Heinrichs VIII. aus dem Haus Tudor oder, genauer gesprochen, mit den ersten Jahrzehnten dieser Regierung zusammen. Eine doppelte geistige Bewegung: die Ausbreitung der Studien des Alterthums in Verbindung mit der Entstèhung einer neulateinischen Literatur und die Blüte einer englischen Kunstdichtung nach antiken und italienischen Mustern, zeigte mit unwesentlichen Abweichungen auch England unter dem stärksten Einfluß eines allgemeinen Zugs der Zeit. Da die englische Reformation spät begann, zunächst aus der Initiative und launenvollen Willkür König Heinrichs VIII. hervorging, sich nach dessen Willen darauf beschränken sollte, den königlichen Supremat an die Stelle des päpstlichen zu setzen, da sich die Folgen der großen und leidenschaftlichen kirchlichen Kämpfe erst seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts in England geltend machten, so blieb der Renaissance-Bewegung ein längerer Zeitraum selbständiger Wirkung. Auch Heinrich VIII. von England stand unter den Fürsten voran, welche von den Humanisten ganz Europa's mit hohem Ton als Beschützer der Studien und der echten Wissenschaft gepriesen wurden. In der That hatten sowohl er wie der priesterliche Günstling, welcher während der ersten Jahrzehnte König Heinrichs für den prunksüchtigen und eitlen Herrscher schaltete, der Kardinal Wolsey, einen Anflug der Bildung und des wissenschaftlichen Sinnes der Zeit. An Heinrichs Hof sammelten sich auswärtige und einheimische namhafte Humanisten: Erasmus von Rotterdam war in London wie überall der willkommene Gast, während wiederholter und längerer Aufenthalte in England lehrte er zu Cambridge griechische Grammatik und erhielt eine Pfründe als

Pfarrer zu Aldington. Seine Kenntnisse, Anschauungen und Ueberzeugungen waren von bedeutendem Einfluß auf einen Freundeskreis, aus dem Naturen wie der freisinnige Johann Colet, der Dechant von St. Paul zu London, wie William Lilly und wie Thomas Morus hervorragten. In dem Engländer Thomas Morus durfte Erasmus seinen hervorragendsten Schüler preisen: gleich Erasmus vertiefte sich der englische Friedensrichter und nachmalige Lord-Kanzler Heinrichs VIII. in die Schriftwerke des Alterthums, gleich Erasmus erwarb er aus ihnen jene Schärfe des Geistes und Feinheit des Geschmacks, die ihn zum unversöhnlichen Feind der abergläubisch-rohen Pfaffheit stempelte. Mannhafter und gesünder angelegt als sein Freund und Meister, gewann Thomas Morus aus der Kenntnis der antiken Welt einen heitern, frischen Lebensmuth, eine würdevolle Haltung und den nachhaltigen Antrieb zu unabläſſiger geistiger Thätigkeit bei entschiedener Genügsamkeit des äußern Lebens. Mit seinen kleineren Satiren, Epigrammen, Episteln, Festgedichten und Streitschriften in lateinischer Sprache nur einer unter den hunderten der damaligen Philologen-Poeten, wurde Thomas Morus durch seinen aus der Beschäftigung mit der Republik des Platon erwachsenen Staatsroman „Die neue Insel Utopia" („De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia", Löwen 1516) zu einer höhern literarischen Bedeutung erhoben. Gleich dem „Lob der Narrheit" des Erasmus von Rotterdam, das auf englischem Boden begonnen worden war, ja tiefer und eingreifender als die Satire, wirkte der Idealismus der „Utopia" auf die geistige Entwickelung der Zeitgenossen und Nachfahren. Die Anlage, die Schilderungen und Einzelgedanken des Morus'schen Romans kehrten in zahlreichen Schöpfungen der einzelnen Nationalliteraturen wieder und legten Zeugnis für die innere Lebenskraft jener Bildung ab, der sie entsprossen waren. Daß Thomas Morus daneben auch zu den Meistern englischer Prosa zählte, entsprach einem Entwickelungsgesetz, welches uns schon aus der Geschichte der italienischen Frührenaissance entgegengetreten ist. Die Zahl der englischen Humanisten war während der Regierung Heinrichs VIII. im beständigen Wachsen, und die schweren inneren Kämpfe, in welche sich ein Theil derselben hineingerissen sah, die tragischen Schicksale, in denen manches innerlich reiche Leben (auch dasjenige des Thomas Morus) endete, hielten die allgemeine Ver-

breitung einer freiern und tiefern Bildung nicht auf, die sich in England in hervorragender Weise auch auf die Frauen erstreckte.

Ebendiese Bildung, der bessere Geschmack, welcher durch die weit ausgedehnte Lektüre der Literatur des Alterthums erworben wurde, zuletzt — nicht am letzten — die größere Vertrautheit mit der hochentwickelten und reichen italienischen Dichtung brachten eine wesentliche Umstimmung des Grundtons und der Strebziele auch in der englischen Poesie hervor. Der Ruhm und die ausschließliche Geltung John Skeltons begannen zu verblassen, jedenfalls hatte er keine hervorragenden Nachfolger. An die Stelle halb gelehrter, halb burlesker, immer aber derb populärer Poeten traten jetzt Dichter von einem völlig veränderten Gepräge. Die Nachahmung der italienischen, namentlich der petrarchischen, Lyrik stellte sich für die poetisch gestimmten Edelleute, die am Hof Heinrichs VIII. lebten, als eine bedeutungsvolle künstlerische Aufgabe dar. In der That waren die Darlegung der persönlichen Empfindung, ja gelegentlich selbst nur des Scheins derselben, die Beherrschung neuer künstlichen Formen, die reine und sorgfältige Durchbildung der Sprache, nach der die Wyatt und Surrey strebten, zuletzt ein Gewinn für die gesammte englische Dichtung, um so mehr, als sie nicht alleinherrschend zu werden vermochten.

Als die hervorragenden poetischen Talente des neuen Stils erscheinen in den Tagen Heinrichs VIII. zwei Edelleute, in deren Leben die Schicksalswirren und Wechselfälle, denen alle hervorragenden Engländer am Hof dieses Königs Blaubart preis gegeben waren, sich ebensowohl spiegeln wie in ihren Gedichten die künstlerischen Tendenzen der Zeit. Der ältere dieser beiden Dichter, Thomas Wyatt, war 1503 auf Schloß Allington in Kent geboren, Sohn des Sir Henry Wyatt, Schatzmeisters König Heinrichs VII. Nach der Sitte der Zeit erhielt er eine humanistische Bildung, kam im zehnten Lebensjahr nach der Universität Cambridge, erwarb an derselben 1520 die Würde eines Meisters der freien Künste, trat dann als dienstthuender Edelmann in den Haushalt König Heinrichs VIII. ein und erwarb die besondere Gunst desselben. Um die Zeit der Heirath des Königs mit Anna Boleyn scheint er vorübergehend in Ungnade gefallen zu sein; eine Sage behauptet, daß er selbst eine heimliche Leidenschaft für die neue Königin genährt habe; bald nach dem unglücklichen Ende dieser schönen Fürstin finden wir

ihn im steigenden Glück: 1536 ward er zum Großsheriff von Kent ernannt, 1537 ging er als Gesandter Heinrichs VIII. nach Madrid, 1540 in außerordentlicher Mission an den französischen Hof. Im Einklang mit Cromwell und der protestantisch gesinnten Partei am englischen Hof betrieb er die Vermählung seines Herrn mit der Prinzessin Anna von Kleve und gefährdete, als der König einen Widerwillen gegen die aufgeredete Heirath empfand, damit aufs neue Glück und Leben. 1541 ward er verhaftet, zwar im Juni freigesprochen, zog sich aber nach seinem Schloß Allington zurück, wo er der Jagd und seinen poetischen Versuchen lebte. Im Jahr 1542, nach der Hinrichtung Katharina Howards und dem abermaligen Sturz der katholischen Partei, suchte Heinrich ihn wieder heranzuziehen, beauftragte ihn, eine Gesandtschaft Karls V. zu Falmouth zu empfangen. Indem sich Wyatt diesem und den folgenden Aufträgen des Königs mit allem Eifer unterzog, ward er von einer raschen und heftigen Krankheit befallen, der er am 11. Oktober 1542 zu Sherborne unterlag. Wyatts Betheiligung an der Politik seiner Zeit würde ihm schwerlich eine nachwirkende Bedeutung gesichert haben; seine „Gedichte“ („Songs and sonnets“, London 1557, mit denen von Henry Howard, Graf Surrey, zusammengedruckt; neueste Ausgabe von Bell, „Poetical works“, Glasgow 1866) verschafften ihm, als sie längere Jahre nach seinem Tod hervortraten, den Ruf eines Begründers der neuern englischen Poesie. Wyatts Liebesgedichte sind, die Sonettenform eingeschlossen, durchaus Nachahmungen Petrarca's; selbständiger und charakteristischer erscheint er in einigen seiner Satiren, immerhin aber gehörten die Anschauungen seiner Tage dazu, die formelle Eleganz seiner Verse als ein großes und rühmliches Verdienst anzusehen.

Mit Wyatt befreundet, von ähnlichem poetischen Sinn und einer verwandten Geschmacksrichtung beseelt, erschien Henry Howard, Graf Surrey, dessen Schicksale sich gleichfalls in den Tagen Heinrichs VIII. erfüllten. 1516 geboren, aus einer der hervorragendsten Familien Englands stammend, ward er zu Windsor erzogen, wo er sich mit dem Herzog von Richmond, einem natürlichen Sohn Heinrichs VIII., befreundete. Obschon er keine Universität besuchte, hatte er sich die humanistische Bildung seiner Tage angeeignet und war für die italienische Literatur geradezu begeistert. Seine ersten Dichtungen feierten

die schöne Geraldine, die nach Horaz Walpole die Tochter des Gerald Fitz-Gerald, Grafen von Kildare, war. Doch vermählte er sich nicht mit dieser Irländerin, sondern heirathete 1535 Frances Vere, die Tochter des Grafen von Oxford. Durch seinen Rang, seine ritterliche Sitte, seine literarische Bildung ragte er unter den glänzenden Kavalieren, die sich am Hof Heinrichs VIII. drängten, hoch hervor. So weit er an den Wirren der Zeit Antheil nahm, scheint er, wie seine ganze Familie, der katholischen Partei angehört zu haben. Jahre hindurch blieb ihm das Glück treu, der Sturz und die Hinrichtung seiner Kousine, der Königin Katharina Howard, veranlaßten ihn keineswegs, dem unheimlichen Hof den Rücken zu kehren. Er erbat und erhielt von Heinrich VIII. militärische Kommando's, nahm an dem Feldzug von 1543 gegen Schottland, an der Expedition gegen Boulogne 1544 theil, ward Gouverneur der eroberten Stadt, zeichnete sich auch in seiner kriegerischen Laufbahn aus, fiel aber schließlich im Jahr 1546 in die volle Ungnade des Königs. Die Ursache jener Anklage auf Hochverrath, die mit Surrey's am 21. Januar 1547 zu London erfolgter Enthauptung endete, ward verschieden angegeben. Nach den einen sollte er (dessen Gemahlin krank war) nach der Hand der Prinzessin Maria getrachtet, nach anderen durch die Reize seiner Schwester den hinsterbenden König zur katholischen Partei hinüberzuziehen versucht haben. Die Zeiten waren danach angethan, jede hochstrebende Natur zu gefährden; Surrey's blutiges Ende durfte in jenen Tagen gleichsam der normale Abschluß eines bedeutenden Daseins heißen. Auch Howard-Surrey's „Gedichte und Sonette“ (Songs and sonnets; erster Druck, London 1557; neueste Ausgabe von Bell, Glasgow 1871) erwarben ihm erst nach seinem Tode den ersehnten Dichterruhm. In seinen eigentlich lyrischen wie in den reflektirenden Gedichten überwiegen die feine sprachliche Durchbildung, der gute Geschmack, die der junge Graf in der Lektüre der alten und der italienischen Dichter gewonnen hatte, bei weitem das unmittelbare Lebensgefühl und die Phantasie. Surrey's Dichtungen sind Vorbilder einer Lyrik, die zwischen der warmen Aussprache unmittelbaren Empfindens und der konventionellen als poetisch erachteten Phrase eine Mitte sucht; sie geben nicht das Leben des Dichters im einzelnen, aber doch die Grundstimmungen desselben wieder und beruhen hierbei nur

selten auf künstlicher Nachempfindung. Sie hielten sich von den geschmacklosen Auswüchsen, welche die Nachahmung der Italiener vielfach im Gefolge hatte, entschieden frei, blieben darum auch lebendig, als andere literarische Vorbilder zur Herrschaft kamen. Auch Surrey bevorzugt die Form des Sonetts, die man gleichsam als die specifisch lyrische betrachtet zu haben scheint, bediente sich aber daneben einer freiern Weise, indem er die reimlosen Jamben, die als „Blank-Vers" so entschieden national werden sollten, in mehreren seiner Gedichte anwendete.

Wenn in Wyatts und Surrey's Gedichten sich die Einwirkung der italienischen Literatur am stärksten geltend machte und noch lange nachher, bis zu Ende des Zeitalters der Elisabeth, die Blicke englischer Dichter auf Petrarca, Ariost und Sannazaro hingelenkt blieben, so fehlte es daneben weder an Talenten, die sich direkt zur Nachahmung des Alterthums wandten, noch an solchen, die von dem energischen und unbefangenen Naturalismus der Renaissancezeit belebt und in andere Bahnen geführt wurden. Die verschiedensten Versuche, neben den allegorischen „Moralitäten", welche direkte Abkömmlinge der mittelalterlichen Mysterien und Mirakelspiele waren, neuere und wirksamere dramatische Dichtungen zu gewinnen, fallen nicht minder in die Tage Heinrichs VIII. als die poetischen Bestrebungen der aristokratischen Lyriker. Die Geschichte des englischen Drama's weist mehrere Anläufe auf, die gemacht wurden, um die „regelmäßige", den römischen Dramatikern nachgebildete Komödie auch in England heimisch zu machen. Auch hier war mit direkter Aufführung lateinischer oder aus dem Lateinischen übersetzter Dramen begonnen worden: schon 1520 wurde vor Heinrich VIII. ein Stück des Plautus zur Darstellung gebracht. Daran schlossen sich in nothwendiger Folge die Nachahmungen, unter denen die Komödie „Ralph Royster Doyster" des Nicholas Udall zu einem gewaltigen Ruf gedieh. Nicholas Udall, um 1505 in Hampshire geboren, studirte zu Oxford, wo er um 1520 im Christchurch-College Aufnahme fand, wurde um 1534 Hauptlehrer an der Schule zu Eton, um 1542 aus dieser Stellung entlassen; späterhin zum Rektor von Calborn auf der Insel Wight ernannt, bekleidete er zuletzt die Würde eines ersten Lehrers der von Heinrich VIII. begründeten Schule zu Winchester und starb

1566. Sein Ruf als Kenner der alten Sprachen reichte weit, mit Erasmus von Rotterdam, von dem er mehrere lateinische Werke ins Englische übertrug, war er befreundet; daneben galt er für einen der besten, aber auch der strengsten Schulmeister. Für Schulzwecke sind aller Wahrscheinlichkeit nach auch seine Komödien abgefaßt. 1532, bei der Krönung Anna Boleyns, hatte er (gemeinsam mit John Leland) ein allegorisches Festspiel, „Das Urtheil des Paris", abgefaßt, das Lord-Mayor und Aldermen der City zu Ehren der unvergleichlich schönen Königin aufführen ließen. Etwas später entstand die vielgerühmte Komödie „Ralph Royster Doyster" (ältester Druck, London 1566, nur noch in einem Exemplar in der Etonschule vorhanden; neueste Ausgabe von W. D. Cooper, ebendas. 1847), in welcher der Uebergang von den allegorischen Gestalten der Moralitäten zu den lebendigen Charakteren des realistischen Drama's das Bemerkenswertheste ist. Die Liebeswerbung des Schwätzers und Prahlers Ralph Royster Doyster um die Dame Christiane Custance, die ihrerseits bereits mit dem Kaufherrn Gawyn Goodlöcke verlobt ist, der beschämende Ausfall dieser Werbung und die Betheiligung einer Reihe von Schmarotzern, Dienern und Zwischenpersonen, unter denen Ralphs Hausgenosse Merygrocke und die Magd der Wittwe, Madge Mumblecrust, die Hauptrollen spielen, geben einen ziemlich magern Stoff für ein fünfaktiges Drama ab, in dem sich Ansätze zu wirklicher Komik und moralisirende Rhetorik zu unvermittelt gegenüberstehen, um eine eigentlich poetische Wirkung hervorzubringen. Dennoch fehlte es sicher nicht an Nachbildungen einer Komödie, die den drei Einheiten zustrebte und dem Sinn der Zeit auch durch ihre gelehrten Späße (den Liebesbrief Ralphs an Wittwe Custance z. B., welcher, falsch interpunktirt, zum beleidigenden Blödsinn wird) vortrefflich entsprach. Mannigfache Schul- und Universitätskomödien, unter denen die (1566 vor Königin Elisabeth im Christ's College zu Cambridge aufgeführte) Posse des John Still, „Gammer Gortons Nähnadel" (Gammer Gortons needle, London 1575), zu besonderem Ruf gelangte, versuchten, wie die gleichzeitigen Italiener, mit den Meisterwerken des Plautus und Terenz zu wetteifern. — Was der „Ralph" des Udall für die regelmäßige Komödie bedeutete, das stellte für das ernste Drama die Tragödie „Gorboduc" dar, ein Jugendwerk zweier Männer, die

nachmals während der Regierung der Königin Elisabeth hervorragende Aemter in Staat und Stadt bekleideten. Thomas Sackville, 1536 zu Buckhurst in Sussex geboren und 10. April 1608 als Lord-Großschatzmeister König Jakobs zu London gestorben, und der Rechtsgelehrte Thomas Norton, 1532 zu Sharpenhon in Bedfordshire geboren, 1584 daselbst gestorben, dichteten gemeinsam um 1560 das Trauerspiel „Gorboduc" („The tragedie of Gorboduc", London 1565, dann in „Ferrex and Porrex" umgetauft; neueste Ausgabe von W. D. Cooper, ebendas. 1847), welches als das erste regelmäßige, den Forderungen klassischer Bildung entsprechende Stück gepriesen wurde. Die Reichstheilung eines mythischen Britenkönigs Gorboduc, der daraus erwachsende Bruderzwist seiner Söhne Ferrex und Porrex nebst nachfolgenden Bürgerkrieggreueln und Brudermord geben die Unterlage zu einer in regelmäßigen Blankversen geschriebenen, die Konflikte hinter die Scene verlegenden, vollständig rhetorischen Tragödie, in welcher selbst die Charakteristik von sehr untergeordnetem Werth erscheint, eben weil das Hauptgewicht auf die „Sprache" gelegt wurde, ein Irrthum, der von der „Regelmäßigkeit" nahezu untrennbar war. Der dramatische Versuch ward gleichwohl als der Beginn einer neuen Periode des englischen Drama's gepriesen, und das noch in einer Zeit, wo lebensvollere und wirkungsreichere Schöpfungen längst erwiesen hatten, daß die Vollendung dieses Drama's auf anderen Wegen erstrebt werden müsse.

Von weit höherer Bedeutung für die nachfolgende Entwickelung des englischen Drama's waren die kleinen Zwischenspiele eines derben und unerschrockenen Naturalisten wie John Heywood, welcher für den Hof Heinrichs VIII. und der katholischen Maria als eine Art Hofschwankdichter fungirte und die völlige Lösung der dramatischen Scene von der Allegorie als seine poetisch künstlerische „That" in Anspruch nehmen kann. John Heywood war am Hof König Heinrichs VIII. als Sänger und Lautenspieler angestellt, seine Heiterkeit, seine musikalischen und mimischen Talente erhielten ihn bei dem König dauernd in Gunst. In seiner Stellung allenfalls mit Skelton vergleichbar, wich er nach Bildung und künstlerischer Richtung sehr wesentlich von dem Laureaten ab. Er fand am Hof den Geschmack für die kurzen „Interludes" schon fest eingebürgert, seit dem Antritt seiner Regierung hatte sich der König dieselben alljährlich in

der Weihnachts- und Faschingszeit von seinen eigenen Schauspielern darstellen lassen. In allen diesen Zwischenspielen traten noch Tugend und Laster, Tod und Teufel, Liebe und Schönheit, Wahrheit und Lüge neben konkreten Gestalten auf die Bühne. Heywood hatte die lebendige Frische und den poetischen Instinkt, nur lebendige Persönlichkeiten in Scene zu setzen und so seinen kurzen Stücken den ganzen ersten Reiz der vollen Naturwahrheit zu verleihen. Ein echter Sohn des Renaissancezeitalters, zugleich guter Katholik und entschiedener Gegner der Pfaffheit, hatte er damit begonnen, die Gestalten vorzuführen, welche man in seiner Zeit am liebsten im komischen Licht zu sehen wünschte. Unter seinen Zwischenspielen findet sich das „Lustige Spiel zwischen Ablaßkrämer, Mönch, Pfarrer und Nachbar Prat“, in welchem der Ablaßkrämer, um seinen Segen, der Mönch, um seinen Sermon ohne Konkurrenz an den Mann zu bringen, eine fröhliche Prügelei beginnen, in welcher der dazwischenspringende Pfarrer und Nachbar schließlich die besten Schläge erhalten, ferner der Schwank „Die vier P's“, dessen Pointe ist, ob der Pilger, der Ablaßkrämer, der Apotheker oder der Tabulettkrämer die größte Lüge vorbringen können, wobei der Sieg für diesmal dem Pilger bleibt. Daneben schrieb er harmlosere Schwänke, obschon auch im „Spiel zwischen Johann dem Ehemann, seinem Weib Tyb und dem Prediger Jhan“, im „Zwiegespräch zwischen Weisheit und Thorheit“, im „Wetterspiel“, in welchem die Götter des Olymps und Engländer von den verschiedensten Ständen auftreten, im „Liebesspiel“, welches die verschiedenen Verhältnisse der Liebe durch Gestalten zu verkörpern sucht, es an scharfen, satirischen Spitzen nicht fehlt. Auch als Epigrammendichter ward er viel genannt und gefeiert. Die Geistesfreiheit und selbst die Fröhlichkeit John Heywoods konnte übrigens den bösen Tagen, in die er hineingestellt war, nicht völlig Stand halten. Während der Regierung Heinrichs VIII. scheint er sich mit Glück durch die Gefahren, die einen standhaften Anhänger der alten Kirche bedrohten, hindurchgewunden zu haben; unter der Regierung der blutigen Maria aber bekannte er sich offen zu der herrschenden, für den Augenblick siegreichen Richtung. Er veröffentlichte ein großes satirisches, mit Holzschnitten geziertes Gedicht, „Die Spinne und die Fliege“ (The spider and the flie, London 1556),

in welchem die katholische Partei unter dem Bild bedrohter Fliegen, die protestantische unter dem Bild netzwebender gefräßigen Spinnen dargestellt ward, Königin Maria aber als die „Magd der heiligen Kirche" mit dem Besen erscheint, um die Spinnweben sammt den Spinnen hinwegzufegen. Diese letzte tendenziöse Wendung der satirischen Poesie Heywoods ward auch auf seine letzten Lebensschicksale von Einfluß, er flüchtete beim Beginn der Regierung der Elisabeth nach Flandern und starb im Jahr 1577 zu Mecheln. Auch Heywoods Geschick bewahrheitete, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Männer der heitern Renaissancebildung unwiderstehlich in den neuen Kampf hineingerissen wurden. In die Wahl zwischen Reformation und Gegenreformation hineingestellt, entschied sich der Dichter für die letztere, während seine eigentliche Gesinnung gleich seinem literarischen Verdienst einer nunmehr unwiederbringlichen Vergangenheit angehörte.

Neununddreißigstes Kapitel.

Spanien im 16. Jahrhundert.

Genau am Ausgang des Mittelalters war Spanien in den Kreis der europäischen Staaten eingetreten und durch ein denkwürdiges Zusammentreffen günstiger Umstände gleichsam vom Ende in den Mittelpunkt der Welt gerückt worden. Jahrhundertelang hatte sich auf dem Boden der Pyrenäischen Halbinsel das spanische Volk in blutigen und hartnäckigen Kämpfen gegen die eingedrungenen Araber (Mauren), die hier das westlichste Reich des Islam aufgerichtet hatten, zuerst behauptet und dann zum Besitz des eigenen Landes emporgerungen. Ein beständig erneuerter Glaubenskrieg und die bis tief ins 15. Jahrhundert währende Trennung der spanischen Staaten, die unablässige Wiederkehr innerer Zwiste und verworrener Zeiten bilden die Grundzüge der spanischen oder besser der aragonischen, kastilischen, katalonischen Geschichte. Alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten mittelalterlicher Lebensgestaltung waren auf spanischem Boden vorhanden: Könige von beschränkter, große Vasallen von beinahe fürstlicher Macht und rebellischem Unabhängigkeitstrotz, geistliche Ritterorden, eine gewaltige und mächtige Hierarchie, eine zahlreiche Klostergeistlichkeit, Städte von republikanischer Selbständigkeit, große Städtebünde, tausende von Sonderrechten aller Art, durch das wunderbare Verhältnis des christlichen zum mohammedanischen Spanien noch besonders bunt und mannigfaltig gestaltet! In diesem Leben gedieh vom 13. bis ins 15. Jahrhundert eine mittelalterliche spanische Dichtung von großer Kraft, Lebensfülle und Mannigfaltigkeit; volksthümliche Romanzen, unter denen die vom „Cid“ gleichsam als Typus der heroischen Romanzendichtung gelten, epische Dichtungen, Reimchroniken, Heiligenlegenden und geistliche Gedichte, Ritterromane und belehrende Erzählungen, geistliche Spiele des verschiedensten

Gehalts bildeten, in den verschiedenen Mundarten geschrieben, unter denen die kastilische früh überwog, eine reiche poetische Literatur, deren Wirkung nicht bloß auf einzelne Kreise beschränkt blieb. Die charakteristischen Momente der spanischen Dichtung waren eine gewisse vorbildliche Einwirkung der arabisch-maurischen Literatur mit ihrer Phantasiefülle und ihrem Formenreichthum und das frühe Erwachen eines sehr energischen, nüchternen Realismus in einzelnen begabten Naturen.

Länger als in irgend einem andern Land Europa's hatten in Spanien die mittelalterlichen Lebensmächte vorgeherrscht. Noch am Ausgang des 15. Jahrhunderts, als durch die eheliche Verbindung König Ferdinands von Aragonien mit Isabella, der Erbin von Kastilien, ein spanisches Königreich bereits geschaffen ward, schien eine sonst überall verschwundene Welt in Spanien neu aufzuleben. Der jahrzehntelange Krieg, durch welchen das letzte Maurenkönigreich, Granada, überwunden und vernichtet ward, versammelte noch einmal die spanische Ritterschaft zu einer Reihe von wechselnden Abenteuern und lockte Kreuzfahrer aus ganz Europa an. Die Stände beider Reiche, die Cortes, machten ihr Dasein mit trotzigem Selbstbewußtsein geltend; die geistlichen Ritterorden, sonst überall hohle Schatten, waren hier eine Wirklichkeit und erschienen neben der Krone im Feld. Und während im gesammten Europa die Strömung der Zeit gegen die geistliche Gewalt ging, die Opposition in tausend Gestalten und Formen erwachte, konnten im Spanien Ferdinands und Isabella's Torquemada und Pedro Arbues jene heilige Inquisition zur Wahrung der christlichen Glaubenseinheit aufrichten, gegen welche alle Glaubensverfolgungen und Ketzerausrottungen des Mittelalters nur als ärmliche Vorspiele erschienen. In Wahrheit war freilich in all diesem scheinbaren Mittelalter der Zug zu einer modernen Staatsgestaltung lebendig. Der Sieg über Granada und die unmittelbar darauf folgende Fahrt des Colombo, durch welche die Neue Welt für die kastilische Krone entdeckt ward, stärkten die Macht der Monarchen; an die Spitze der geistlichen Ritterorden trat der König; die furchtbare Gewalt des heiligen Glaubenstribunals ward in den Dienst politischer Interessen gestellt. Die Thatkraft des spanischen Volks, nach außen geleitet durch die märchenhaft glänzenden Eroberungen in Amerika, durch das Eingreifen in die große europäische Politik, das mit den Kriegen in Italien begann, beugte

sich zumeist willig unter das neue Staatssystem. In wenigen Jahrzehnten ward Spanien unter der Regierung König Karls I. (Karls V. in Deutschland und den Niederlanden) in einen einheitlichen, beinahe absolut regierten Staat verwandelt, der in gewissem Sinn die mächtigste und von einem neuen Geist eigenthümlicher Thatkraft und heißblütiger Loyalität belebte Monarchie des 16. Jahrhunderts darstellte. Auch die spanische Bildung der Zeiten Karls V. und König Philipps II. (unter diesen beiden Regierungen verlief beinahe ein Jahrhundert) empfing ihr Gepräge zum guten Theil von der politischen Entwickelung und der Weltherrschaftstendenz des spanischen Staats. Mit Recht ist betont worden und muß es immer wieder betont werden, daß die Spanier, die das Italien der Hochrenaissance unter ihre Füße traten, in ein ähnliches Verhältnis zur italienischen Bildung geriethen wie im Alterthum die römischen Ueberwinder zu den besiegten Griechen. Trotz dieser italienischen Einwirkungen entbehrte jedoch die spanische Geisteskultur des 16. Jahrhunderts keineswegs der nationalen Eigenthümlichkeit, und selbst in der Zeit, als Castillejo und seine Genossen erfolglos gegen die Schule des Juan Boscan und Garcilaso de la Vega kämpften, blieben in einzelnen Literaturgattungen specifisch spanische Neigungen und Ueberlieferungen lebendig. So weit sich in einem Satz der Unterschied zusammenfassen läßt, muß man sagen, daß die spanische Literatur selbst in den Uebergangsperioden stärker und unmittelbarer unter den Einwirkungen des Lebens stand als die vorbildliche italienische.

In den Tagen Karls V., als der spanische Name durch die Alte und Neue Welt hin gefeiert wie gefürchtet war, war der spanische Staat ohne Zweifel ein moderner und das spanische Volk in die Reihe der großen Kulturvölker Europa's eingetreten. „Das Reich Philipps II.“, sagt Macaulay („Essays“, Leipzig 1850, Bd. 2, S. 116), „war unstreitig eins der mächtigsten und glänzendsten, die jemals in der Welt bestanden. In Europa beherrschte er Spanien, Portugal, die Niederlande auf beiden Seiten des Rheins, Franche-Comté, Roussillon, das Mailändische und die beiden Sicilien. Toscana, Parma und die anderen kleinen Staaten Italiens waren so vollständig abhängig von ihm, wie der Nizam und der Radscha von Berar es jetzt von der Ostindischen Kompagnie sind. In Asien war der König von Spanien Gebieter der Philippinen und

all jener reichen Ansiedelungen, welche die Portugiesen errichtet hatten. In Amerika erstreckten sich seine Gebiete auf jeder Seite des Aequators bis in die gemäßigte Zone. Man hat Grund zu glauben, daß sein jährliches Einkommen sich in der Zeit seiner größten Macht auf eine fast zehnmal größere Summe belief als die, welche England der Elisabeth zollte. Er hatte ein stehendes Heer ausgezeichneter Truppen; er hatte, was kein anderer Fürst in neueren Zeiten gehabt hat, die Herrschaft sowohl zu Lande wie zur See. Während des größern Theils seiner Regierung war er auf beiden Elementen der erste. Seine Soldaten marschirten zu der französischen Hauptstadt hinauf, seine Schiffe bedrohten die Küsten Englands. Das Uebergewicht, welches Spanien damals in Europa besaß, war in einer Beziehung wohlverdient. Im 16. Jahrhundert war Italien nicht entschiedener das Land der schönen Künste, Deutschland nicht entschiedener das Land kühner theologischer Spekulation, als Spanien das Land der Staatsmänner und der Soldaten war. Die Geschicklichkeit der spanischen Diplomatie war in ganz Europa berühmt. Die souveräne Nation war sowohl im regelmäßigen als im unregelmäßigen Krieg unerreicht."

Während Karl V. und Philipp II. die Geschicke Europa's zu lenken versuchten, die Reichthümer Mejiko's, Peru's und Indiens sich über Spanien ergossen, ein hohes Selbstgefühl die Unterthanen des katholischen Königs erfüllte, standen längere Zeit hindurch auch die Künste des Friedens in hoher Blüte. Spanien entbehrte im 16. Jahrhundert keiner der Lebensäußerungen und Leistungen, die dieser großen weltgeschichtlichen Periode eigenthümlich sind. Das Land, welches Philipp II. vom Escorial aus regierte, bot im großen und ganzen einen glänzenden Anblick, und die spanische Dichtung jener Zeit spiegelte das Dasein eines Volks von entwickelter Kultur und außerordentlichen Fähigkeiten. Der äußere Eindruck, den um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Städte und großen Seehäfen Spaniens, die begünstigten Landschaften des Reichs darboten, half die Meinung erhöhen, daß hier ein Volk von gewaltiger Thatkraft über blendende Reichthümer und unversiegliche Hülfsquellen verfüge. Und dazu nahmen in ebendiesem Zeitraum die spanische Literatur und das Kunstleben einen glänzenden Aufschwung.

Spanien blieb von den großen Geistesrevolutionen des Jahrhunderts keineswegs in dem Maß unberührt, wie dies in der

Regel dargestellt wird. In den ersten Jahrzehnten, als die Renaissance-Bewegung ihren Höhepunkt erreichte, der Humanismus seinen Einfluß überall geltend machte, ward auch die spanische Bildung von ihm ergriffen. Es ist wahr, daß die Alterthumsstudien in Spanien niemals die Ausbreitung gewannen wie in Italien oder selbst in den nordischen Ländern. Die römischen und griechischen Klassiker verdrängten auf den spanischen Universitäten die Kirchenväter nicht im gleichen Maß wie anderwärts. Dafür aber darf man sagen, daß die minder ausgebreiteten, minder allseitig betriebenen Studien in Spanien mehr in Fleisch und Blut übergingen. Kein Land hatte während des 16. Jahrhunderts eine so große Anzahl Männer von guter Bildung aufzuweisen, die den Kriegern und Staatsmännern des Alterthums darin glichen, daß sie für jedes Geschäft des Kriegs und Friedens gleich befähigt, mit Schwert und Feder gleich tüchtig, als Krieger und Staatsmänner wie als Dichter und Geschichtschreiber ausgezeichnet erschienen. Wurde es doch in gewissem Sinn die charakteristische Eigenthümlichkeit der spanischen Literatur überhaupt, daß ihre Träger, eine Anzahl von Geistlichen ausgenommen, durchgehends Weltleute, Männer eines viel bewegten Lebens waren. Die frischen, belebenden Eindrücke der Alterthumsstudien, die Herüberwirkungen der italienischen Bildung trafen mit dem glänzenden Aufschwung des spanischen Staats- und Volkslebens in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts zusammen. Die Stimmung, welche sie erweckten, die Klarheit und Schärfe der Beobachtung und die Freude an der Mannigfaltigkeit der Welt und des Lebens wirkten wenigstens in einzelnen Kreisen und bevorzugten Naturen auch noch am Ende des Jahrhunderts nach, als König Philipps Regierung andere Geistesanschauungen zur Herrschaft gebracht hatte. So kurz und beschränkt die Herrschaft des Humanismus in Spanien war, so hinterließ sie wesentliche Resultate. Auch die Reformation drang in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorübergehend nach Spanien ein. Aber es wäre schwer zu sagen, ob sie eine eigentliche Nachwirkung hinterlassen habe. Die fanatische Energie, mit welcher sie zwischen 1555 und 1570 niedergeworfen ward, die Unerbittlichkeit, mit welcher rasch nach einander alle zum Scheiterhaufen gesendet wurden, die der Hinneigung zur lutherischen Ketzerei verdächtig waren, und die Verfolgung, die sich selbst auf jene unzweifelhaft guten Katholiken

erstreckte, welche in einem einzigen Punkt ihrer Meinungen zufällig und ahnungslos mit den Protestanten zusammentrafen, erstickten früh die Keime der evangelischen Lehre und die möglichen Wirkungen derselben im spanischen Leben. Auch die wenigen Anregungen, die der spanischen Wissenschaft aus den Glaubenskämpfen erwachsen waren, verschwanden rasch vor der Inquisition. Jeder Spanier lernte im voraus widerrufen, im voraus um Verzeihung bitten für alles, was er, selbst unbewußt, gegen die Dogmen und Anschauungen der Kirche gefehlt haben konnte. — Die unzweifelhafte Katholicität ward so rasch wieder die Voraussetzung aller geistigen Lebensäußerungen in Spanien, daß namentlich von einem in der Literatur verbleibenden reformatorischen Element nicht die Rede sein kann. Die Gegensätze, welche die spanische Dichtung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfüllen, waren die Gegensätze der mittelalterlichen nationalen Ueberlieferung und einer neu aufkommenden, in der Geisteswelt Roms und Italiens geschulten Dichtergeneration; die Gegensätze, welche noch viel schärfer und prägnanter am Ende des Jahrhunderts hervortreten und die literarischen Zeitgenossen unbedingt in zwei große Gruppen trennen, waren die der klaren, menschlich freien, selbstbewußten Bildung, welche in den ersten Jahrzehnten des modernen Spanien erwachsen war, und einer Richtung, die bereits wieder unter dem Druck und Sporn der Gegenreformation und jener einseitigen Romantik stand, welche mit der Gegenreformation im Zusammenhang und Wechselwirkung auftritt.

Denn die freie Entfaltung, welche dem spanischen Geistesleben eine kurze Zeit hindurch zu theil geworden war, und der Aufschwung, den die Nation auf allen Gebieten genommen hatte, blieben auf so wenige Jahrzehnte beschränkt, daß die mittelalterliche Isolirung, in welcher sich das spanische Land und Volk bis zu Ende des 15. Jahrhunderts erhalten hatte, und die neue Isolirung aus Glaubensgründen, die noch unter der gerühmten Regierung Philipps II. wieder begann, fast unmittelbar aufeinander zu folgen scheinen. Der letzte Staat, welcher die „Heiden“ mittelalterlicher Dichtung auf seinem Boden bekämpft hatte, der erste, der seine Hauptaufgabe in der Wiederherstellung der mittelalterlichen Kirche und Glaubenseinheit erblickte, durchlebte Spanien nur einen kurzen Zwischenraum, in welchem es frei, vollbürtig und ohne jeden Vorbehalt in die europäische

Bildungswelt einzutreten strebte. Selbst die große und geistig bewegte Zeit, welche die Einführung der Alterthumsstudien und der überall mit ihnen im Zusammenhang stehenden Buchdruckerkunst, die Entstehung einer nationalen Bühne sah, hatte gleichzeitig die Ausbreitung der Inquisition, die harte Bedrückung der überwundenen Mauren, die fanatische Bekehrungswuth in den Ländern der Neuen Welt zu tragen. Im Verlauf des Jahrhunderts wuchsen diese Erscheinungen im Leben des spanischen Volks an Gewicht und Bedeutung. Unter der Regierung Philipps II. bildeten sie einen entscheidenden Bestandtheil des spanischen Wesens. Es gab kein zweites Kulturland in Europa, in welchem massenhafte Verbrennungen Andersgläubiger zu einem pomphaften und feierlichen Schauspiel durchgebildet waren, kein zweites Land, in dem die große Mehrzahl des Volks eine besiegte Minderzahl wie einen Auswurf von sich zu stoßen strebte, kein Land, in welchem weltliches Gedeihen und bürgerliches Wohlergehen so vollständig gleichgültig gegenüber den Glaubensfragen erschienen, als Spanien. Die Besitznahme beider Indien äußerte eine nicht minder verhängnisvolle Rückwirkung als der künstlich gesteigerte Glaubensfanatismus. Immer ausschließlicher ward die Pyrenäische Halbinsel das Land der Krieger, der kriegerischen Abenteurer; immer höher wuchsen in der Werthschätzung der spanischen Phantasie die ritterlichen Tugenden, immer tiefer sanken die bürgerlichen an Geltung. Eine tiefgehende Verachtung der Arbeit, eine leidenschaftliche Gier nach den mühelosen Preisen des Lebens führten die gesammte Nation immer weiter in hochmüthigen Müßiggang und Schritt für Schritt in eine Verarmung hinein, die schon am Ende des 16. Jahrhunderts begonnen hatte, wenn sie auch noch lange Zeit hinter den Silberflotten aus Amerika und dem Handelsgewühl Sevilla's versteckt blieb.

So ward das spanische Volk, obschon in gewissem Sinn das gebietende in Europa, obschon im Besitz von Kulturelementen, die Werth und Bedeutung auch außerhalb Spaniens hatten, durch verhängnisvolle Züge seines Lebens und seiner nationalen Entfaltung beinahe ebenso rasch wieder isolirt, wie es in den großen Zusammenhang der Entwickelung eingetreten war. Die große spanische Literatur aber, die unter dem wechselnden Einfluß der Erhebung und des wieder beginnenden, in seiner Weise einzigen Verfalls (eines Verfalls, den die betheiligte Nation

durchaus für Aufschwung hielt!) stand, macht zu gleicher Zeit deutlich, welcher Entwickelung die spanische Eigenart, von allen störenden Tendenzen frei, fähig war, und welche Kraft und echte Lebensfülle die zahlreichen Begabungen Spaniens selbst dann erwiesen, als diese störenden Tendenzen gesiegt hatten. Die Erscheinungen eines Garcilaso de la Vega, Mendoza, Ercilla und Cervantes verdeutlichen uns im einzelnen die mächtige Nachwirkung, welche die Erhebung der Nation zu einer weltgebietenden und die Renaissancekultur gehabt hatten. Sie erweisen, daß, trotz der Inquisition und der stillen Despotie Philipps II., der ausgestreute Same weniger Jahrzehnte noch lange Zeit aufging und in günstig angelegten Naturen eine Freiheit der Anschauung und Weltdarstellung zur Frucht hatte, welche mit den sonst herrschenden Tendenzen geradezu kontrastirte.

Eigenthümlich war das Verhältnis der spanischen Literatur des 16. Jahrhunderts zu den Herrschern ebendieses Zeitraums. Die ritterliche, ja fanatische Loyalität, die das charakteristische Kennzeichen der Spanier ward, fehlt auch bei den Vertretern der spanischen Poesie nicht. Aber weder Karl V., der nie als eigentlicher Spanier galt, noch Philipp II. können in dem Sinn als Beförderer der Dichtung angesehen werden wie die Medici, die Päpste der Hochrenaissance oder König Franz von Frankreich. Sie ließen im besten Fall die hochgebildeten, geistreichen Dichter, die ihnen im Kabinet und Feld treulich dienten, gewähren. Sie nahmen weder an den Schöpfungen der einzelnen Talente, noch an den literarisch-künstlerischen Institutionen, die in diesem Zeitraum entstanden, einen wesentlichen Antheil. Die Literatur und die spanische Bühne hatten sich weniger direkten Begünstigungen zu rühmen, der argwöhnische und pedantische Geist Philipps II. mußte eine beständige uneingestandene Abneigung gegen das schöpferische Talent und die innerlich unabhängige Natur fühlen. Beinahe nur in dem einen Punkte, die ausschließliche Herrschaft des Kastilischen als der reinen spanischen Sprache zu fördern, trafen die Tendenzen des Königs und die Bestrebungen der Literatur glücklich zusammen. Im großen und ganzen aber legen die Schicksale fast sämmtlicher Dichter der humanistischen freiern Richtung der spanischen Literatur des 16. Jahrhunderts dar, daß der gläubige Absolutismus Philipps II. die Entwickelung einer selbständigen Literatur wohl duldete, aber sorgsam überwachte,

und daß jede Ausschreitung aus Schranken, deren Enge die literarischen Talente Spaniens lange Zeit hindurch selbst nicht kannten, eine Ahndung nach sich zog. Man darf wohl sagen, daß sich keine der großen Literaturen Europa's unter so eigenthümlichen Bedingungen, so tiefgehenden Widersprüchen und in einer so wundersamen Verquickung von Freiheit und Zwang entwickelt habe als die spanische. Wenn sie trotzdem zu einer der reichsten Literaturen gedieh, so erwies sie allerdings die edle Anlage und die mächtige Lebenskraft des spanischen Volks, daneben aber auch den in aller Literatur bedeutsamen, fast unwiderstehlichen Zug der poetischen Begabungen, die Schäden und Mängel eines gegebenen Zustandes und einer nationalen Bildung durch individuelle Anstrengungen auszugleichen.

Vierzigstes Kapitel.

Die spanischen Dichter der italienischen Schule.

Der letzte Aufschwung der mittelalterlichen Ritterlichkeit und mittelalterlichen Glaubensbegeisterung in den Zeiten Ferdinands und Isabella's, namentlich im Krieg um Granada, rief auch eine Reihe neuer Schöpfungen der spanisch-mittelalterlichen Poesie hervor. Die Romanzendichter feierten noch einmal eine goldene Zeit in Anknüpfung an die Kämpfe, welche von der Eroberung von Alhama bis zum Auszug des letzten Maurenkönigs, Boabdil, aus der Alhambra gewährt hatten. Bezeichnend aber war es, daß diese Romanzendichtung eben nur da mit Glück die altüberlieferten Formen festzuhalten vermochte, wo sie sich an eine Wirklichkeit anlehnte, welche die Fortsetzung und der Abschluß des mittelalterlichen Lebens in Spanien unzweifelhaft war. Die Versuche, auch neuere Ereignisse und Kämpfe im Stil der alten Romanzen vorzutragen oder Stoffwelt und Vortragston der alten kastilischen Poesie gewaltsam festzuhalten — Versuche, in denen besonders Cristoval de Castillejo aus Ciudad Rodrigo, geboren 1490, als Sekretär des Erzherzogs und Infanten, nachmaligen Kaisers Ferdinand I. nach Wien gelangt, wo er jahrzehntelang lebte und 1556 starb, sich auszeichnete—, glückten nur zum kleinen Theil. Der gleichen Zeit gehörten jene zahlreichen Romane an, die dem „Amadis von Gaula“ des Portugiesen Lobeira, dem Urbild der weit ausgesponnenen, phantastisch-abenteuerlichen Ritterromane, nachgeahmt wurden und während des 16. Jahrhunderts aus allen spanischen Pressen hervorgingen. Wie unwirklich ihre Erfindungen, wie flach ihre Charakteristik, wie gespreizt der Ton des Vortrags in ihnen sein mochte: sie fanden in einer Generation reichen Beifall, welche soeben eine künstliche Wiederbelebung des fahrenden Ritterthums erlebt hatte und von den spanischen Konquistadoren in

Mejiko und Peru Thaten vollbringen sah, welche beinahe so phantastisch kühn, so unglaubhaft waren wie die Thaten des Esplandian, des Lisuerte von Griechenland und Palmerin von England. Die Begeisterung für diese Prosaromane ließ diejenige für die Romanzen noch hinter sich, und lange bevor die komisch-tragische Wirkung der Ritterromane einem Cervantes Anlaß zu seinem satirischen Meisterwerk gab, hielten es selbst die Cortes von 1555 für nöthig und ersprießlich, auf die gesetzliche Vernichtung dieser gesammten Literatur anzutragen, die gleichsam ein künstliches Mittelalter in der spanischen Phantasie erhielt. Alle übrigen poetischen Schöpfungen aber, die seit Eingang des 16. Jahrhunderts noch an die überlieferte Weise der mittelalterlichen Literatur anzuknüpfen versuchten, blieben entweder wirkungslos, oder sie waren mit neuen Elementen durchsetzt und bildeten eine Art Uebergangsliteratur zwischen der altnationalen und der modernen spanischen Poesie. Der vielberühmte dramatische Roman „Celestina oder die Tragikomödie von Calisto und Melibea"[1] (von Rodrigo Cota aus Toledo und Fernando de Rojas aus Montalvan am Ausgang des 15. und Eingang des 16. Jahrhunderts geschrieben) schloß sich in seiner überwiegend epischen Darstellungsweise wohl an die lang gedehnten dramatischen Gebilde des Mittelalters an, wies aber in den charakteristischen Details, in der außerordentlichen Lebendigkeit seiner Sittenschilderung entschieden vorwärts und half, da die „Celestina", theils um ihres reinen, kraftvollen Kastilischen, theils um ihrer kühnen Nacktheit willen, außerordentlichen Beifall fand, dem spätern romantisch-weltlichen spanischen Drama die Wege ebnen. Die erzählenden Gedichte des Juan de Padilla: „Gemälde des Lebens Christi" (Retablo de la vida de Christo) und „Die zwölf Siege der zwölf Apostel" (Doce triunfos de los doce apostoles), in acht- und neunzeiligen Stanzen, durften zwar ihrem Gehalt nach durchaus als Nachbildungen und Erneuerungen der poetischen Andachtswerke des Mittelalters gelten, versuchten aber doch einen Anschluß an die große Dichtung des Dante zu gewinnen, die man auch in Spanien längst kennen gelernt hatte. — Die zahlreichen Autos oder geistlichen Schauspiele, welche der Portugiese Gil Vicente

[1] Deutsche Uebertragung: „Celestina", dramatische Novelle. Von E. v. Bülow (Leipzig 1843).

theils in seiner heimatlichen, theils in kastilischer Sprache schrieb, waren in ihrer Tendenz, die Dogmen der heiligen Kirche für den großen Haufen faßlich darzustellen, in ihrer verworrenen Komposition, in ihrer willkürlichen Hereinziehung des Derb-Natürlichen hier, der phantastischen Allegorie dort geistliche Schauspiele, wie sie in der vergangenen Epoche geschaffen und aufgeführt, aber nicht niedergeschrieben worden waren. Gleichwohl half auch Gil Vicente, da er offenbar dem Unterhaltungszweck bedeutenden Einfluß auf seine geistlichen Schauspiele gewährte, die moderne spanische Bühne vorbereiten. Ja, mit seinen Farcen (unter ihnen „Der Kleriker von Beira", „Inez Pereia", „Die Zigeunerfarce") zeigte er entschieden den Pfad, den Lope de Rueda nachmals betrat.

War in der Literatur ein Geist und Zug erwacht, der zum Neuen drängte, erwiesen sich anderseits die Ueberlieferungen und Formen der mittelalterlichen Literatur noch mächtig genug, die Talente an sich zu bannen, so mußten natürlich diejenigen Dichter zuerst als volle Repräsentanten einer modernen Literatur betrachtet werden, deren poetische Bethätigung mit der völligen Aufgabe der alten heimatlichen Formen begann. Die Verbindung, in welcher seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts Italien und Spanien standen, die Herüberwirkung der italienischen Humanisten auch nach Spanien (wo die Universität Salamanca infolge der neuen Studien und des unter dem jungen spanischen Adel erwachten Bildungsdrangs einen außerordentlichen Aufschwung nahm) legten die Befreundung mit der italienischen Poesie nahe genug. Wie immer, erwies sich das Gebiet der Lyrik als dasjenige, auf dem eine glückliche Nachbildung fremder Formen mit der Darlebung eigenen Empfindens und eigenen Geistes am leichtesten versöhnt werden konnte. So traten in den Tagen Karls V. eine Reihe von Lyrikern hervor, welche trotz des Widerstands, den ihnen die Vertreter der nationalen Liedformen entgegensetzten, die Kunstweise Petrarca's und der italienischen Lyriker der Hochrenaissance rasch genug unter ihrem Volk einbürgerten. Als die ältesten dieser lyrischen Dichter erscheinen Juan Boscan, Garcilaso de la Vega und Fernando de Acuña.

Juan Boscan Almogavér, aus einer der reichsten und angesehensten Patricierfamilien von Barcelona stammend, war 1500 in der Hauptstadt Kataloniens geboren, bildete seinen

Geist durch mannigfache Studien und Reisen, ließ sich später in Granada nieder und scheint eine Zeitlang die Erziehung des Herzogs von Alba, des gefürchtetsten aller spanischen Feldherren und Krieger, geleitet zu haben. Von entschiedener poetischer Begabung, hatte sich Boscan schon in den hergebrachten poetischen Formen versucht, als ihm die Anregung des literarisch gebildeten venetianischen Gesandten Andrea Navagiero, der 1526 längere Zeit am Hof Karls V. lebte und auch eine Zeitlang in Granada verweilte, den Gedanken nahelegte, die Einführung der italienischen Formen: des Sonetts, der Kanzone, der Ottaven und Terzinen, der reimlosen Jamben (versi sciolti), als seine literarische Aufgabe zu betrachten. Natürlich war es nur einem Talent von geringer Phantasie möglich, sich auf eine im Grund äußerliche Aufgabe zu beschränken. Aber der Versuch gelang in der That: Boscan hinterließ bei seinem 1543 erfolgten Tod eine größere Anzahl von Sonetten und Kanzonen, ein Gedicht in spanischen Ottaven, „Die Allegorie" betitelt, welches den Hof der Liebe und den Hof der Eifersucht sowie eine fingirte Gesandtschaft vom erstern Hof an zwei spröde Damen von Barcelona schildert, einige Elegien und Episteln in Terzinen und eine Bearbeitung des erzählenden Gedichts des Musäos: „Hero und Leander" in spanischen reimlosen Versen. Diese sämmtlichen „Werke" („Obras de Boscan"; ältester Druck, Barcelona 1543, mit den Gedichten des Garcilaso de la Vega vereinigt) rechtfertigen vollständig das Urtheil, welches George Ticknor in seiner „Geschichte der schönen Literatur in Spanien" (deutsche Bearbeitung, Leipzig 1867, Band 1, S. 381) kurz dahin abgibt, daß Boscans Verse sämmtlich geschmackvoller seien als irgend etwas von den Dichtern seiner Zeit und seines Landes bis dahin Versuchtes, daß sie zur Bereicherung der in Spanien bekannten Versarten gereicht, aber eine tiefere Bedeutung nicht zu beanspruchen hätten. Boscans sonstige literarische Thätigkeit erstreckte sich auf eine kastilische Uebertragung von Castiglione's gepriesenem „Cortigiano" sowie eine verloren gegangene Uebersetzung eines Trauerspiels des Euripides.

Noch geringer an Zahl, aber bedeutend individueller im Gehalt, ein bewegteres wie tieferes Leben spiegelnd, waren die poetischen Leistungen des Garcilaso de la Vega, der, mit Boscan befreundet, als Poet den von seinem ältern Genossen betretenen Weg gleichfalls einschlug. Aus edler Familie stam-

mend, 1503 zu Toledo geboren, kam er früh an den Hof Karls V., nahm bereits an den Feldzügen gegen die Communeros theil, focht dann gegen die Franzosen in Navarra, ging 1529 mit dem Kaiser nach Italien und kurze Zeit später als Gesandter Karls an den Hof Franz' I., wo er mit Clément Marot und anderen französischen Poeten bekannt wurde. Um 1530 vermählte sich Garcilaso mit einer vornehmen aragonischen Dame, begab sich aber bald nach seiner Vermählung wieder an den Hof Kaiser Karls, der jetzt in Deutschland war. 1531 zog er sich in Wien die Ungnade seines Fürsten zu, weil er eine von diesem mißbilligte Liebesverbindung eines seiner Neffen mit einer Ehrendame der Kaiserin begünstigt hatte; er ward infolge dessen als Gefangener auf eine Donauinsel (Schütt) gesendet, nach wenigen Monaten befreit und 1532 nach Neapel verbannt. Hier verlebte er seine besten Tage und scheint die größere Anzahl seiner Gedichte hier geschrieben zu haben. Nachdem er Karls Gunst wieder gewonnen hatte, nahm er 1535 an der berühmten Expedition gegen Tunis theil, bei der er an Kopf und Arm verwundet wurde. Ueber Sicilien und Neapel nach Spanien heimgekehrt, hatte er nur eben seine Wunden geheilt, als ihn der Feldzug von 1536 mit dem kaiserlichen Heer in die Provence führte. Als Oberst eines spanischen Infanterieregiments leitete er den Sturm auf einen Thurm in der Nähe von Fréjus und wurde hier durch einen Steinwurf tödtlich am Kopfe verwundet, so daß er wenige Tage später zu Nizza im jugendlichen Alter von 33 Jahren starb. Die „Gedichte“, die aus seinem Nachlaß (zuerst mit denen Juan Boscans gemeinsam Barcelona 1543, einzeln Salamanca 1574) veröffentlicht wurden, eine Anzahl Eklogen nach Virgil'schem, Sonette nach Petrarca'schem Muster, entschieden den Sieg der neuen Lyrik in Spanien. Die Reinheit seiner Formen, der Wohllaut der Sprache und die süße Weichheit der Empfindung, die ungezwungene Art, in welcher das vielbewegte Leben des ritterlichen Poeten aus seinen wenigen poetischen Versuchen zur Phantasie seines Volks sprach, verschafften Garcilaso einen fast ungemessenen Ruhm. Er war so vollständig Herr der neuen Formen geworden, daß dieselben fortan unverlierbar der spanischen Sprache angehörten.

Unselbständiger und äußerlicher als Garcilaso de la Vega erschien sein Freund und Waffengenosse Fernando de Acuña, aus einem ursprünglich portugiesischen Geschlecht um 1510 zu

Madrid geboren, nach vielbewegtem Leben 1580 zu Granada gestorben. Die „Gedichte“ Acuña's waren gleichfalls Nachahmungen und zum Theil direkte Uebersetzungen der gepriesenen italienischen Lyriker. Wie alle Poeten der italienischen Schule, legte auch Acuña seine Vertrautheit mit dem klassischen Alterthum in einem reimlosen Gedicht, „Der Streit des Ajax mit dem Ulysses“, an den Tag. An Garcilaso de la Vega schlossen sich ferner Gutierre de Cetina, Luis Barasona de Soto sowie in seinen späteren Gedichten Gregorio Silvestre an, welcher ursprünglich mit Castillejo gemeinsam den neuen Formen widerstanden hatte. Die Frage blieb immer, wie rasch es dem Einzelnen gelang, die Versarten, denen man die Alleinherrschaft zu verschaffen trachtete, mit eigenthümlichem individuellen Leben zu durchdringen. Gewiß war es, daß der Zauber der künstlichen Form die zu allen Zeiten wiederkehrende Täuschung hervorrief, als sei die gelungene Nachbildung schon wirkliche Poesie. Aus der großen Reihe der kastilischen Poeten des neuen Stils ragten mit einigem Recht nur die hervor, bei denen sich die Wirkung einer bedeutenden Persönlichkeit mit der sprachlichen Wirkung verband. Wenige Jahrzehnte nach Boscan und Garcilaso erhielt die spanische Poesie ein Dreigestirn hervorragender und eigenthümlicher Naturen in Luis de Leon, Fernando de Herrera aus Sevilla und in jenem Jorge de Montemayor, welcher als ein letzter der kastilisch dichtenden Portugiesen seine lyrischen Dichtungen in Verbindung mit einem lange nachwirkenden und vielfach nachgeahmten Schäferroman darbot.

Luis de Leon war einer der wenigen spanischen Dichter, welche, dem breiten und großen Weltleben entrückt, durchaus nur auf eine friedliche Gelehrtenexistenz angewiesen schienen. Er sollte gleichwohl Gelegenheit zur Entfaltung eines Heroismus finden, der seltener als der Schlachtenmuth ist. Geboren 1527 zu Belmonte in der Mancha, empfing der junge Luis seine erste Bildung in Madrid, bezog dann zum Studium der Rechte die Universität Salamanca, ward aber durch einen starken Zug seines innern Lebens bestimmt, hier alsbald in den Orden der Augustiner einzutreten. 1544 legte er das Ordensgelübde ab, vertauschte die Rechtsstudien mit theologischen, erwarb als Fray Luis in der Aula seines Klosters zuerst Ruf und Einfluß durch Vorlesungen und gelangte nach und nach zum Ruhm eines

der vorzüglichsten Lehrer der Theologie an der Universität. Da er sich gleichzeitig als Schriftsteller und Dichter auszeichnete und durch seinen fleckenlosen Lebenswandel den Studenten ein leuchtendes Vorbild ward, erweckte er grimmigen Neid und Haß gegen sich. Als Theolog jener neuern Schule angehörig, die sich von der Scholastik oder wenigstens von den schlimmsten Auswüchsen derselben befreit hatte, als Schriftsteller und Dichter ein Schüler der Alten und der besten Italiener, aber ein solcher im höchsten Sinn des Worts, der über alle Nachahmung hinaus zur klaren Wiedergabe seiner ernsten und harmonischen Natur durchgedrungen war, setzte sich Fray Luis eine Reihe von Aufgaben, die im damaligen Spanien an sich gefährlich waren. Tiefere Kenntnis der Bibel, die ihn zu einer Uebertragung der Psalmen in spanische Hymnen und des Hohen Liedes veranlaßte, gab den Anlaß zu seiner argwöhnischen Ueberwachung. Die Denunciationen seiner neidischen Kollegen und literarischen Gegner thaten das Uebrige; am 15. März 1572 ward der Dichter auf Befehl des heiligen Officiums verhaftet, nach Valladolid abgeführt und bei härtester Behandlung in einen unterirdischen Kerker eingeschlossen. Das Schicksal des bescheidenen, aber hochbegabten, äußerlich schlichten, aber durch innere Vornehmheit ausgezeichneten Mannes erregte selbst im Spanien Philipps II. eine gewisse Theilnahme; der Fall Leons erwies, daß nicht Frömmigkeit und demüthige Unterwerfung unter die Kirche, nicht Reinheit der Absichten und des Wandels irgend wen vor dem furchtbaren Tribunal zu schützen vermochten. Leon selbst gab sich in seinem festen Gottvertrauen nicht alsbald verloren: mit Aufbietung jener geistigen Kräfte, welche die martervolle Haft zu brechen bestimmt war, in seinem Fall aber glücklicherweise nicht brach, so daß er bis zuletzt ketzerische Absichten zu leugnen vermochte, kämpfte er gegen den drohenden Ketzertod, um schließlich nach einer Revision seines Processes vor dem höchsten Rath der heiligen Inquisition im December 1577 aus der Haft entlassen und in seine Professur zu Salamanca wieder eingesetzt zu werden. Von diesem Zeitraum an bis zu seinem am 23. August 1591 zu Salamanca erfolgten Tod erfreute sich der Dichter, der begreiflicherweise in den langen Kerkerleiden noch stiller, ernster, in sich zurückgezogener geworden war als je zuvor, der unbedingten Bewunderung seiner zahlreichen Schüler, seiner besten Zeitgenossen. Leons „Gedichte“,

noch von ihm selbst gesammelt, aber erst lange nach seinem Tod von Quevedo herausgegeben (Madrid 1631), während die verpönte Uebertragung des Hohen Liedes und andere Arbeiten gar erst nach Jahrhunderten in der Sammlung von Leons „Werken"[1] („Obras del Luis de Leon", Madrid 1804—16) veröffentlicht wurden, waren gleichwohl den Zeitgenossen zum guten Theil bekannt. In Spaniens eigenthümlichen Verhältnissen erhielt sich die Verbreitung interessanter Handschriften lange neben der Buchdruckerkunst. Ausgezeichnet waren diese Gedichte vor allem dadurch, daß sie die schlichteste, lauterste Empfindung einer in sich gefaßten, zur poetischen Einsamkeit neigenden Natur zum Ausdruck bringen. Von der Ruhm- und Habsucht seiner Landsleute ist Leon weit abgekehrt: umsonst durchpflügt ihm Portugals Kiel die Wogen, in Ormus und Malakka wächst kein Baum, dessen Blüte Zufriedenheit ist. In diesem Sinn feiert der Poet die Einsamkeit und jedes Stillleben, die heitere Zufriedenheit stimmt ihn zum Preis des selbstlosen geistigen Genusses, namentlich der Musik, er steigert sich von der innigen Betrachtung des gestirnten Himmels und der grünen Sommerfluren zu jenen religiösen Stimmungen, welche seine eigentlichen geistlichen Lieder aussprechen, und die sich in seiner Ode „Das Leben im Himmel" in die Regionen seliger Verzückung erheben. Leons populärstes Gedicht ward „Die Prophezeiung des Tajo", in welchem der Flußgott dem letzten Gothenkönig, Roderich, den Fall seines Reichs und die Unterwerfung Spaniens unter die Heiden verkündet. In dieser Ode wie in anderen Dichtungen verräth Leons Phantasie einen Zug der Verwandtschaft mit den alten Nationalromanzen. Und so unbedingt der Dichter die Errungenschaften der „italienischen Schule": höchste Klarheit und Reinheit der Form, eine gewisse maßvolle Gewähltheit des Ausdrucks, festhält, so nähert er sich namentlich in seinen Versweisen der altspanischen Ueberlieferung und repräsentirt in diesem Sinn einen Uebergang zu den streng nationalen Poeten des 17. Jahrhunderts.

Neben Luis de Leon war Hernando de Herrera (dem südländischer Enthusiasmus den Beinamen des Göttlichen gab) der gefeierte Lyriker der Tage Philipps II. Aus Sevilla gebürtig, um 1534 geboren, ist der vielseitig gebildete Herrera jeden-

[1] Einzelne Dichtungen Luis de Leons in deutscher Uebertragung in Wilkem, „Fray Luis de Leon" (Halle 1866, S. 150—169).

falls erst in späterer Zeit Priester geworden, als welcher er 1597 starb. In seinen Sonetten, die er nach dem Muster des Petrarca zahlreich schuf, und in der Mehrzahl seiner Elegien verherrlicht er, zum Theil in frostiger Rhetorik, eine Geliebte, die möglicherweise auch nur ein Ideal seiner Phantasie war. In seinen Oden (oder Kanzonen) dagegen, die um ihres feurigen Schwunges und ihrer Formenreinheit willen als mustergültig betrachtet wurden, schlug er mannigfaltigere Töne an. Mehrere singt er zu Ehren seiner Vaterstadt Sevilla und ihres Guadalquivir, andere feiern den großen Seesieg von Lepanto oder beklagen den Untergang des jungen Portugiesenkönigs Sebastian bei Alkazar. Die bilderreiche Sprache Herrera's hielt sich weder völlig in den Grenzen der Natur, noch in denen des guten Geschmacks; er hat gekünstelte Wendungen und aufgebauschte Phrasen, und er steht zu der spätern Verirrung der spanischen Lyrik in pomphafte Manier und Unnatur in einem ähnlichen Verhältnis wie der Italiener Molza zu der Entwickelung der manierirten Marini'schen Poesie in seinem Heimatland.

Während die Mehrzahl der spanischen Dichter italienischer Schule ihre Nachbildungen lediglich auf lyrische Gedichte beschränkten oder da, wo sie zu größeren Schöpfungen gelangten, durch die Natur ihrer Aufgaben wiederum selbständiger wurden, erwarb Jorge de Montemayor, ein Portugiese aus dem Städtchen Montemayor bei Coimbra, seinen Hauptruhm durch eine direkte Nachahmung des Idyllromans „Arcadia" von Sannazaro. Der Dichter, der in seiner Jugend Soldat gewesen war, später Aufnahme in der Reisekapelle des Infanten Philipp (nachmaligen Philipp II.) fand, zuletzt, wie es scheint, am portugiesischen Hof lebte, ward durch eigene Liebeserlebnisse zur Abfassung seines mit lyrischen Dichtungen durchsetzten Schäferromans „Diana"[1] (ältester Druck, Madrid 1545; neueste Ausgabe, ebendas. 1802) bewogen. Nach Lope de Vega's Erzählung hätte Montemayor in der „Diana" seine unbeglückte Liebe zu einer spanischen Dame aus einer kleinen Stadt bei Leon sowie bestimmte Erlebnisse seiner Freunde dargestellt. Auf alle Fälle setzt sich der Roman aus einer Haupterzählung von der Liebe

---

[1] Proben aus den lyrischen Partien der „Diana" gab deutsch A. W. von Schlegel in den „Blumensträußen italienischer, spanischer, portugiesischer Poesie" (Schlegels „Sämmtliche Werke", Bd. 4, S. 173).

des Sereno zur Schäferin Diana, die in den Bergen von Leon an den Ufern des Esla ihre Herde weidet, und mehreren hineinverwobenen Nebengeschichten zusammen. Diese Haupterzählung ist nicht besonders klar, und namentlich die Wendung, daß die durch Zauberei getrennten Liebenden nicht wieder vereint werden, sondern Diana sich Sereno's Nebenbuhler Delio vermählt, erscheint ganz äußerlich angefügt. Aber die Naturschilderungen, die lyrischen Partien des Buches, die voll Weichheit und süßer Anmuth sind, einzelne Prosastellen von ungewöhnlicher Innigkeit und von Kraft geben der „Diana" ein größeres Verdienst als dasjenige, was der Pfarrer in Cervantes' „Don Quijote" von ihr rühmt, das erste Buch ihrer Art in Spanien gewesen zu sein.

Sowohl der Beifall, dessen sich Montemayor zu erfreuen hatte, als die Nichtvollendung der „Diana" riefen mehrfache direkte Fortsetzungen derselben und zahlreiche Nachahmungen hervor. Als der werthvollste dieser Versuche ward die „Verliebte Diana" (Diana enamorada, Valencia 1564) des Gaspar Gil Polo angesehen, von welchem Buch der Pfarrer im sechsten Kapitel des „Don Quijote" die überschwängliche Meinung äußert, daß es aufbewahrt werden sollte, „als ob es Apoll selbst geschrieben hätte". Der Gil Polo'sche Schäferroman knüpft an die Heirath der Montemayor'schen Diana mit dem unwürdigen Delio an, erzählt dessen Untreue und spätern Tod sowie die endliche Vereinigung Diana's mit Sereno, mit dem sie auf ihren schäferlichen Irrfahrten nach dem ungetreuen Delio wiederum zusammengetroffen ist. Alles Verdienst dieser Schäferromane kann natürlich niemals in der Erfindung und eigentlichen Erzählung liegen, deren allegorische Beziehungen und gespreizte Einschaltungen die Lektüre unendlich erschweren, sondern nur in jener lyrischen Stimmung, auf welche die „Arcadia" des Sannazaro, das Urbild aller Schäfergeschichten, von Haus aus hingezielt hatte. In einzelnen Scenen erreichen Montemayor und Gil Polo, daß man die Unnatur der ursprünglichen Anlage vergißt und sich in ein wirkliches Idyll versetzt fühlt. Bei ihren Nachahmern ist dies nicht der Fall; wußte doch beispielsweise Cervantes von dem Schäferroman „Filida" seines Freundes Luis Galvez de Montalvo (geboren zu Guadalajara, gestorben 1591 in Sicilien) nichts Besseres zu rühmen, als daß der Schäfer von Filida kein Schäfer sei, „sondern ein sehr feiner Hofmann". Montalvo zeichnete sich übrigens auch als Uebertrager italie-

nischer Dichtungen aus; er übersetzte Tansillo's „Thränen des heiligen Petrus" und begann eine Uebertragung von Torquato Tasso's „Befreitem Jerusalem".

An die Poeten der italienischen Schule schlossen sich natürlich auch diejenigen literarischen Talente an, welche sich die Uebersetzung der römischen und griechischen Autoren ins Kastilische zur Lebensaufgabe machten. Zu tief eingreifender Bedeutung gelangten dieselben nicht; aber es gab in Nachwirkung der großen humanistischen Bewegung einzelne Kreise, in denen beispielsweise die Episteln Mendoza's nach Horaz höher standen als seine spanischen Originalwerke. Die Aussichten auf einen Erfolg solcher Anschauungen waren angesichts der Thatsache außerordentlich gering, daß selbst die Schüler der Italiener alsbald wieder eine Verbindung mit dem nationalen Leben suchten und, von der Macht und Fülle ebendieses Lebens überwältigt, auch da selbständig wurden, wo sie ursprünglich nur auf Nachahmung und Nachbildung ausgegangen waren.

Einundvierzigstes Kapitel.

Mendoza und Ercilla.

Die interessanteste, kraftvollste und vielseitigste Natur in der Gruppe spanischer Dichter, welche aus den Tagen Karls V. in diejenigen Philipps II. hinüberragte, war für die Nachlebenden ohne Zweifel Diego Hurtado de Mendoza, der als einer der frühesten und bedeutendsten Repräsentanten jener Verbindung großen Weltlebens und literarischer Bestrebungen gelten muß, die für Spanien charakteristisch ist. Don Diego war, aus dem alten, vornehmen, selbst unter dem stolzen spanischen Adel hoch hervorragenden Haus der Mendoza stammend, als ein jüngerer Sohn des ersten kastilischen Statthalters von Granada 1503 in der prächtigen Maurenstadt geboren. Er ward für die Kirche bestimmt, bezog die Universität Salamanca zu theologischen, juristischen und philologischen Studien, erkannte indeß bald, daß er die Talente eines Geistlichen nicht besitze, trat in das spanische Heer in Italien ein und zeichnete sich bald genug so aus, daß er die Aufmerksamkeit Karls V. auf sich zog. Er begann demnächst, dem Kaiser als Gesandter zu dienen; 1538 vertrat er die Interessen desselben in Venedig, 1545 beim Koncil von Trient, seit 1547 am päpstlichen Hof zu Rom, immer und überall durch jene Energie und kühne Geisteskraft ausgezeichnet, die als ein Gesammtvorzug der spanischen Diplomaten von damals gerühmt ward. Noch vor der Abdankung Karls V. kehrte Mendoza 1554 nach Spanien zurück, verblieb beim Regierungsantritt Philipps II. zunächst am Hof, zog sich aber durch die selbständige Art seines Auftretens und durch einen Streit mit einem Höfling Philipps die volle Ungnade des argwöhnisch-reizbaren Königs zu, ward vom Hofe verbannt und ließ sich in seiner Vaterstadt Granada nieder, wo er den großen Aufstand der Morisken zwischen 1568 und 1570 erlebte, dessen Geschichte

zu schreiben er durch seine Kenntnis der arabischen Sprache und Literatur, seine freie Bildung und scharfe Beobachtungsgabe so geeignet war, daß seine nach den Vorbildern des Tacitus und Sallust erzählte „Geschichte des Kriegs von Granada“ erst Jahrzehnte nach seinem Tode gedruckt werden durfte. Im Jahr 1575 erhielt er wieder Erlaubnis, an den Hof zu kommen, starb aber im April ebendieses Jahrs kurze Zeit nach seiner Ankunft in Madrid, seine reiche Bibliothek griechischer und arabischer Werke und Manuskripte dem undankbaren Herrscher hinterlassend, an dem er mit spanischer unwandelbarer Loyalität hing. Während dieses ganzen reichbewegten Lebens hatte sich Mendoza fortdauernd den Studien und poetischer Produktion gewidmet. Seine glänzendste und im eigentlichen Sinn des Worts unsterbliche Leistung gehörte schon seinen Jugendjahren an. Längst ehe eins seiner lyrischen und didaktischen Gedichte bekannt ward, durch die er sich der italienischen Schule spanischer Poesie anschloß, war es der geniale kleine Roman „Das Leben des Lazarillo de Tormes“[1] (Vida de Lazarillo de Tormes; erster Druck, Burgos 1554; beste neuere Ausgabe, Paris 1827), durch welchen Mendoza der Vater einer ganzen, weit nachwirkenden Romangattung, des spanischen Schelmenromans, ward. „Lazarillo de Tormes“ verräth die Befreundung seines Verfassers mit der vorbildlichen antiken und italienischen Literatur lediglich durch die klare Bestimmtheit, die schlagende Kürze des Vortrags, die Plastik der Situationen; im übrigen war der Roman, ohne jede Nachahmung eines Musters voll aus dem spanischen Volksleben der Gegenwart geschöpft, selbst ein Muster schärfster Beobachtung des Welttreibens und höchst lebendiger Charakteristik einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten und Berufsarten, die nach außen mit Schein und Pathos auftraten, hier aber mit keckem Humor von ihrer Kehrseite dargestellt wurden. Die Idee, die große und weite Welt zu schildern, wie sie sich dem Auge echter Schelmen und verlorner Glückskinder darstellen muß, war fruchtbarer und ausgiebiger, als der geniale Dichter des „Lazarillo de Tormes“ wohl selbst ahnte.

Lazarillo, der Held des kleinen, eine Autobiographie fingirenden Romans, ist ein spanischer Betteljunge, von einer Mutter zweifelhaften Ursprungs und unzweifelhaften Charakters in einer

---

[1] Deutsche Uebertragung von Keil (Gotha 1810).

Mühle an den Ufern des Tormes in der Nähe von Salamanca geboren. Seine Laufbahn in der Welt beginnt der verschlagene und trotz seines Elends mit natürlicher Heiterkeit begabte Bursche als Führer eines blinden Bettlers. Er durchläuft dann das Leben, indem er nach einander in den Dienst eines niedern Priesters, dann eines bettelarmen, aber von adligem Hochmuth aufgeblähten Hidalgo's, bei dem er die ausgiebigste Bekanntschaft mit dem Hunger macht, eines Ordensbruders, eines Ablaßkrämers, eines Kaplans, eines Gerichtsboten geräth und sein schließliches Glück dadurch macht, daß er die Haushälterin eines vornehmen Prälaten heirathet, obschon er über deren Beziehungen zu ihrem hochwürdigsten Herrn vollkommen im Klaren ist. Mit scharfem Blick ausgerüstet, hat der kleine Lazarus, der aus einem kleinen im Verlauf des Romans zu einem großen Schlingel wird, die Augen für die Schwächen und Thorheiten seiner Herren und der ganzen Welt überhaupt offen. Die Stimmung, welche in der Periode der Hochrenaissance die ganze Welt beherrschte, hatte im „Lazarillo" auch den spanischen Dichter ergriffen: eine entschieden mißwollende Abneigung gegen die Diener der Kirche, die ihren geistlichen Einfluß auf die Menge für die gemeinsten weltlichen Zwecke mißbrauchen, herrscht in mehr als einem Kapitel des Romans vor. Die Scenen im Haus des Priesters, die Charakteristik des Mönchs, vor allem die des Ablaßkrämers, könnten der Feder eines italienischen Renaissancenovellisten, eines lutherisch gesinnten deutschen Satirikers entstammen. Die Inquisition gebot denn auch wenige Jahre nach dem ersten Erscheinen die Ausmerzung jener kühnsten Kapitel des prächtigen kleinen Buches, die den Ablaßkrämer im Verein mit dem Alcalde bei Ausübung des infamsten, komödiantenhaften Betrugs darstellen. Der Ablaßkrämer besteigt die Kanzel, seine Waare anpreisend, die Kirchenthür thut sich auf, und der Amtmann ruft plötzlich: „Dieser Priester ist ein Erzschurke, seine Bullen sind falsch". Von der Kanzel herab fragt der Ablaßverkäufer: „Hast du noch mehr zu sagen?" Dann kniet er nieder, die Augen gen Himmel schlagend, daß nur noch das Weiße sichtbar ist, und die unmittelbare Entscheidung Gottes erflehend. Der Alcalde wird plötzlich von wilden Zuckungen ergriffen, schwört und flucht und schäumt wie vom Teufel ergriffen, während ihn die Menge erschüttert und antheilvoll umsteht. Da schreitet der Priester zum Exorcismus, der Erlöste jauchzt auf: „Die Bulle ist echt, ist echt!"

und das Volk drängt sich scharenweise herzu, um des Ablaßsegens theilhaft zu werden. Die Kraft und die Leichtigkeit, mit welcher der Verfasser hier wie überall erzählt, verrathen, daß die sämmtlichen Scenen des „Lazarillo" seiner Phantasie und seiner Bildung frei entströmten. Der scharfe Gegensatz, welchen Mendoza zwischen dem leichtfertigen Uebermuth und der gaunerischen Beweglichkeit seines Helden und dem steifen Ernst und der prunkhaften Würde der höher gestellten Kastilier herausbildet, wirkt noch heute vortrefflich und ist für die Weiterentwickelung der spanischen Romanliteratur typisch geworden. Daß es nicht an Versuchen fehlte, den „Lazarillo" (dessen Verfasserschaft Mendoza übrigens niemals ausdrücklich einräumte) nachzuahmen und womöglich zu überbieten, braucht kaum gesagt zu werden. Doch setzte sich lediglich der erst im Anfang des 17. Jahrhunderts hervorgetretene „zweite Theil" des echten Buches, von Juan de Luna, in ein gewisses Ansehen, da derselbe wenigstens in Bezug auf die Kraft und Reinheit der Sprache sich nicht unwürdig an das klassische Werk Mendoza's anschloß. — Die eigene poetische Weiterentwickelung des Dichters fand auf anderen Gebieten als auf dem Felde des Schelmenromans statt. Seine Gedichte: Sonette, Kanzonen, Episteln, schlossen sich, wie dies der Dichter in einem poetischen Sendschreiben an Juan Boscan ausdrücklich erklärt, der Nachbildung der italienischen Formen zumeist mit Absicht an, entbehren aber nicht des eigenthümlichen Geistes. Die kräftige, geistesklare Persönlichkeit des Poeten kommt in den meisten zum Ausdruck, die kleineren liedartigen Gedichte sind von einer leichten Anmuth durchhaucht und zeigen einen Zug volksthümlichen Humors. Auch gehörte Mendoza nicht zu den Fanatikern der italienischen Versweisen und traute den altspanischen Rundreimen selbst eine Wirkung in poetischen Episteln zu. Auch seine Gedichte konnten erst lange nach seinem Tod („Obras", Madrid 1610) für weitere Kreise in unvollständiger und unzulänglicher Gestalt veröffentlicht werden; eine Nachlese von satirischen und burlesken Poesien Mendoza's, deren Druck die Inquisition untersagte, ward erst ganz neuerlich bekannt (Morel Fatio, „Gedichte Mendoza's"; im „Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur", Bd. 13).

War der Dichter des „Lazarillo de Tormes", sobald er es unternahm, spanisches Leben in realistischer Wahrheit wider=

zuspiegeln, in der Anlage wie in der Ausführung seines Hauptwerks von unbedingter Selbständigkeit, so legte er damit wiederum ein Zeugnis von der tiefreichenden Bedeutung eines reichen und eigenartigen Lebens für die Poesie ab. Nur freilich, daß die Existenz eines solchen Lebens an sich keine poetischen Leistungen verbürgte, daß es in Spanien, wie anderwärts, der glücklichen Verbindung des lebendigen Stoffs mit dem individuellen Talent bedurfte. Entscheidender als auf irgend einem Gebiet wurde dies auf dem Felde der spanischen epischen Dichtung erwiesen. An sich schien die gesammte Geschichte des spanischen Staats und Volks von 1492—1592 eine Folge von großen heroischen Epen. Die Eroberung Granada's, die erste Fahrt des Colombo nach der Neuen Welt, die Eroberung Mejiko's durch Cortez, Peru's durch Pizarro, die Entdeckung der Südsee, die erste Weltumsegelung, der Zug Karls V. gegen Tunis, die Besiegung der Schmalkaldener durch diesen Kaiser, die Schlacht von Lepanto, die Eroberung Portugals, selbst einzelne Heldenthaten der Spanier im großen niederländischen Krieg hätten ebenso viele echt epische Dichtungen abgeben können. Auch sind die bezeichneten günstigen Stoffe fast alle, einige mehrere Male, aber keiner glücklich, in den italienischen Epikern nachgebildeten Ottaven behandelt worden. Die großen heroischen Gedichte zu Ehren Karls V. von Hieronimo Semper und Luis de Capada wuchsen über den Stil dürrer und seelenloser Reimchroniken nicht hinaus; dasselbe galt von den gereimten poetischen Verklärungen der Konquistadoren, in denen allerdings ein Stück volksthümliches, echtes, zur Darstellung herausforderndes Heldenthum lebendig gewesen war. Das einzige den Kämpfen der Spanier in Amerika entstammte Epos, welches Namen und Würdigung eines Gedichts verdiente, war die „Araucana" des Alonzo de Ercilla. Nicht eine der prunkenden Großthaten der spanischen Welteroberer, sondern das blutige, unentschiedene Ringen zwischen den überall siegreichen Spaniern und einem tapfern südamerikanischen Indianerstamm im äußersten Winkel Chile's ergriff die Phantasie eines wahrhaften Poeten und gab Spanien eine epische Dichtung, die zwar den Vergleich mit der Phantasiefülle und der Detailvollendung der bedeutenderen italienischen Epen nicht erträgt, aber in ihrer ritterlichen Gerechtigkeit, auch gegen den Feind, in ihrer enthusiastischen Lehnstreue, in ihrer energischen und anschaulichen Schilderung des Selbst-

erlebten echt nationale Elemente in sich trug und, statt von dem dargestellten Stoff Glanz zu empfangen, auf den unbekannten Araukanerkrieg ein poetisches Licht warf. Der Dichter, Don Alonzo de Ercilla y Zuñiga, aus einer in Biscaya heimischen Familie stammend, aber am 7. August 1533 zu Madrid geboren, war dem Infanten Philipp als Page beigegeben worden und hatte ihn, als sich Philipp mit Maria Tudor vermählte, nach England begleitet. Als nun hier die Nachricht von einem Einfall der Araukaner in das spanische Chile anlangte, schiffte sich Ercilla mit anderen Freiwilligen nach Amerika ein. Jahrelang kämpfte er in dem ermüdenden und wechselvollen Gebirgskrieg mit, in welchem die tapferen Araukaner den spanischen Weltherrschern trotzten. Die Märsche, die Gefechte und Ueberfälle, die List und der Todesmuth der ritterlichen Indianer prägten sich seiner Phantasie unauslöschlich ein, und es scheint, daß er schon auf chilenischem Boden und während seines Feldzugs selbst die poetische Kriegschronik begann, welche sich später zur Epopöe ausweiten sollte. 1562 kam er, durch das tropische Klima genöthigt, nach Spanien zurück, bereiste Italien, Deutschland und Frankreich, ließ sich dann in Madrid nieder und publicirte hier die ersten fünfzehn Gesänge seines Gedichts „Die Araucana" (La Araucana, Madrid 1569). Im Jahr 1570 vermählte er sich mit Doña Maria de Bazan, die er aufrichtig geliebt zu haben scheint. Aber seine Glücksgüter waren nur mäßige, König Philipp kümmerte sich mit seiner charakteristischen Undankbarkeit wenig um den alten Diener, und so machte Ercilla noch einen Versuch, außerhalb der Heimat eine Stellung zu gewinnen. Er ging 1576 nach Prag, um als Kammerherr in die Dienste Kaiser Rudolfs II. zu treten. Bereits 1580 kehrte er nach Spanien zurück, wo er den Rest seines Lebens vorzugsweise der Vollendung seiner „Araucana" widmete, deren guter Erfolg ihn über sonstige Unbilden des Schicksals zu trösten hatte. Ercilla lebte in den letzten Jahren, wenn wir den Schlußstrophen seines Gedichts glauben dürfen, arm und vergessen — möglich, daß er sich nur arm und dürftig erschien im Vergleich mit den hohen Ansprüchen, die er erhob. Er starb zu Madrid im Jahr 1595.

Sein Haupt- und, von ein paar kleineren Gedichten abgesehen, in der That sein einziges Werk, unter allen spanischen Kunstepen das einzige, dessen Ruhm sich jahrhundertelang

erhielt und über die Landesgrenzen hinausdrang, erschien ganz vollständig, wenn auch innerlich keineswegs abgeschlossen, bald nach dem Tode des Dichters. Die vollständige „Araucana" (La Araucana, Madrid 1597; beste neuere Ausgabe, ebendas. 1828[1] ist eins der denkwürdigsten Zeugnisse dafür, wie weit die echte Naturanlage eines Poeten und der starke Eindruck eines eigenthümlichen Stückes Leben eine falsche Kunsttheorie zu überwinden vermögen. Denn Ercilla war nicht bloß insofern ein Bewunderer und Nachahmer der italienischen Epiker, als er die poetische Form derselben, die Ottave, für sein Gedicht sich aneignete, sondern er scheint auch ein unbedingter Verehrer der epischen Theorien und Leistungen des Trissino gewesen zu sein. Er legte einerseits der bloßen historischen Thatsächlichkeit und anderseits der aus dem Alterthum überkommenen epischen Maschinerie einen viel zu hohen Werth bei, ließ sich durch die erstere Anschauung an einer wirklich koncentrirten Erfindung hindern und schwächte anderseits durch die Einführung der mythologisch-allegorischen Figuren der Bellona, des Zauberers Fiton und anderer die günstige Wirkung seiner frischen, naturalistischen Unmittelbarkeit erheblich ab. Wenn trotzdem die „Araucana" über die Durchschnittsleistungen der spanischen Epik hinausragte, so trugen das innere Pathos Ercilla's, die lebendige Energie seiner Darstellung von Verschwörungen, Abenteuern, Gefechten und Kriegszügen auf einem fremdartigen Terrain das Wesentlichste dazu bei. Die „Araucana" ist das einzige größere Gedicht, welches die eigenthümliche Poesie des spanischen Soldaten- und Konquistadorenthums einigermaßen widerspiegelt. Die Lokalfarbe, durch welche das Gedicht erhöhten Reiz und Werth erhalten haben würde, ist von Ercilla nur spärlich angewendet worden; Beschreibung und Charakteristik leiden gleichmäßig an einer gewissen Eintönigkeit. Unser Urtheil muß hier weit von demjenigen Voltaire's abweichen, welcher über die „Araucana", die er jedenfalls nur unvollständig kannte, urtheilt, Ercilla's Gedicht sei wilder als die wilden Nationen, die es verherrliche (Voltaire, „Essai sur la poésie épique", Kap. 8). Man mag ihm höchstens in Bezug auf die kompositionslose Willkür Recht geben, welche die späteren Gesänge entstellt, und muß im übrigen mehr beklagen, daß Ercilla bei aller Lebendigkeit seiner Phan-

[1] Deutsche Uebertragung von K. M. Winterling (Nürnberg 1831).

tasie und seiner frischen Schilderungskraft nicht viel weiter in der Wiedergabe der tropischen Landschaft, der eigenthümlichen Sitten seiner heroischen Wilden, der Atmosphäre gleichsam dieses ganzen Kampfes, gegangen ist. Von wirklicher Bedeutsamkeit und echt poetischem Gefühl ist jene Grundanschauung, mittels deren Ercilla seinen spanischen Stolz, sein christlich-nationales Ueberlegenheitsgefühl und seine Bewunderung für die tapferen Gegner versöhnt. Als die Spanier zuerst, den Blitz und Donner in Händen, auf amerikanischen Boden traten, sind sie den Eingebornen als Söhne des Himmels selbst erschienen; seitdem die Indianer die Laster und Leidenschaften ihrer Besieger kennen, wissen sie, daß dieselben sterblich sind, und das Joch, das ihnen zuerst als göttliche Fügung erschien, dünkt ihnen nun schimpflich und unerträglich. — In dieser Beziehung existirt eine wundersame geistige Verwandtschaft zwischen Mendoza und Ercilla. Jeder von beiden hatte seinem Vaterland und der kastilischen Krone mit Feuer und Hingabe gedient; jeder war tief von den Vorzügen seines Volks und Landes durchdrungen und im Grunde des Wunsches, daß der Erdkreis bei dem spanischen Namen zittern müsse. Aber die reife und freiere Bildung, die diesen spanischen Poeten älterer Generation auch noch in den Tagen Philipps II. eigen war, ließ sie ihre Augen gegen die Mängel und schlimmen Seiten des spanischen Auftretens nicht verschließen, erfüllte sie mit der Ahnung, daß das Recht Spaniens eine Grenze habe, und daß vor einer höhern Gerechtigkeit die unmenschlichen Bedrückungen der Besiegten, die wilden Grausamkeiten des spanischen Kriegsgeistes von vornherein verurtheilt seien. Sie konnten sich nicht mit Sophismen eines beschränkten Fanatismus und einer höfischen Schmeichelei über diese Empfindung hinaushelfen, und so lebt, den Dichtern vielleicht selbst unbewußt, in dem Geschichtswerk, mit welchem der greise Mendoza seine Laufbahn beschloß, und im Epos des Ercilla ein Geist unabhängiger Anschauung und rein menschlichen Gefühls, der freilich weder den Beifall Philipps II., noch den seiner Großinquisitoren finden konnte, leider auch bald aus der Weiterentwickelung der spanischen Literatur verschwinden sollte.

Zweiundvierzigstes Kapitel.

Die Anfänge der spanischen Bühne und des nationalen Drama's.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf allen Gebieten des spanischen Volks- und Kulturlebens eine Periode der Wandlungen und des Uebergangs zur Neuzeit, hatte neben mannigfachen dramatischen Versuchen und Anläufen, welche sich an die überlieferten Formen der mittelalterlichen Kunst anlehnten, auch einzelne Bestrebungen gesehen, durch die Uebertragung, Bearbeitung oder Nachahmung der Dramen des Alterthums zu einer modernen dramatischen Dichtung zu gelangen. Bis in die ersten Zeiten Philipps II. hinein wurden diese Bestrebungen, welche mit dem Gesammteinfluß der italienischen Renaissancebildung im Zusammenhang standen, fortgesetzt. Daß sie je eine Bedeutung auch nur wie in Deutschland oder Frankreich, geschweige denn wie in Italien erlangt hätten, läßt sich nicht behaupten. Die Bearbeitung des „Amphitryon" durch Francisco de Villalobes, die Prosaübersetzungen antiker Schauspiele des Fernan Perez de Oliva und der Lustspiele des Terenz durch Pedro Simon de Abril mochten ungefähr in denselben Kreisen gewürdigt werden, in denen man die Oden und Episteln nach Horaz über alle Schöpfungen selbstempfundener Dichtung hinausstellte. Dagegen verrieth das Zusammentreffen der Formen dieser Dichtungen mit den bald nachher auftretenden Prosaschauspielen und Possen des Lope de Rueda, daß ein stärkerer Realismus, ein engerer Anschluß selbst an die gemeine Wirklichkeit, dem allgemeinen Bedürfnis der Zeit entsprach, wenn er auch unter dem phantasievollen und für die Schönheit dichterischer Formen empfänglichen Volke nur vorübergehend sein konnte.

Jedenfalls fiel in diesen Zeitraum die Errichtung weltlicher Bühnen und das Emporkommen eines eigenen Schauspielerstands. Während der letzten Jahrzehnte der Regierung Karls V.

und der ersten Jahrzehnte Philipps II. sahen sich die seitherigen geistlichen Schauspiele, deren Aufführung zum guten Theil in den Kirchen und durch die Geistlichen selbst stattgefunden hatte, nicht nur durch den Umschwung des literarischen Geschmacks, sondern durch Verordnungen der Regierung und Beschlüsse der Nationalkoncilien von Compostella und Toledo in ihrer fernern Existenz bedroht. Es trat eine Art Stillstand in der Entwickelung des geistlichen Drama's ein, ohne daß dasselbe wirklich beseitigt und ausschließlich vom weltlichen Drama abgelöst wurde. Die Aufführungen der „Autos" und der sich an sie anschließenden, weiterhin zu einer gesonderten Gattung entwickelten „Comedias divinas" fanden jetzt vorzugsweise, wie schon früher vereinzelt, auf besonders dazu erbauten Gerüsten (und nach wie vor an hohen Kirchenfesten) oder auch auf den für das weltliche Drama neu errichteten Bühnen statt. Wenn der geistvolle deutsche Geschichtschreiber des spanischen Drama's die Meinung ausspricht, daß die wiederholten kirchlichen Verdammungsurtheile mit einem modisch werdenden Abweichen von der einfachen Weise der religiösen Darstellungen, mit einem Ueberwuchern der Aeußerlichkeiten zusammengehangen haben möchten, so hat dies freilich einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich. (F. A. von Schack, „Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien", Frankfurt a. M. 1854, Bd. 1, S. 242.) Indessen darf doch auch eine ergänzende Erklärung gewagt werden. Eine kurze Zeit trat im Gefolge der Renaissancebildung, der tiefgehenden Bewegung des Jahrhunderts auch in Spanien eine Art kirchlicher Reformtendenz zu Tage. Dieselbe Richtung, die vorübergehend in Salamanca das Bibelstudium förderte und sich in Leons theologischen Anschauungen kundgab, konnte bestimmend auf einzelne kirchliche Versammlungen einwirken. Aber diese Tendenz verschwand rasch wieder; absichtlich begünstigte die Kirche alles, was den Reformlustigen ein Greuel gewesen war. Die Aufführung von Autos hätte als überlieferte Weise religiöser Anregung sich mit all ihren Auswüchsen ganz frei entfalten dürfen, hätte man sie nicht um der einen Möglichkeit willen überwachen müssen, daß ketzerische Anschauungen auf diesem Weg in die Massen dringen konnten.

Daß diese Furcht nicht völlig ungegründet war, dafür sprachen verschiedene Beispiele. Noch aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammten eine Reihe weltlicher Stücke von einem spanischen Priester, Bartolomé de Torres Naharro, der,

aus La Torre bei Badajoz gebürtig, unter der Regierung Papst Leo's X. in Rom und späterhin in Neapel gelebt und in letzterer Stadt eine Sammlung spanischer Schauspiele unter dem Titel: „Propaladia" (ältester Druck, Neapel 1517) herausgegeben hatte, die, in Spanien nachgedruckt, eifrig verbreitet und gelesen, vielleicht auch aufgeführt, der heiligen Inquisition nachmals schweren Anstoß gaben. Torres Naharro zeigte sich in mehreren Komödien dieses Buches von den Anschauungen, die damals in ganz Italien über den päpstlichen Hof herrschten, stark beeinflußt. „Von Rom" (heißt es in der Komödie „Jacinta") „weiß ich nichts anderes zu sagen, als daß es zu Land und Meer jeden Tag einen neuen Krieg, einen neuen Frieden und eine neue Ligue gibt. Der Hof ist erschlafft, der Papst ergibt sich seinen Lastern, und wer eine süße Freundin hat, erweist ihr süße Dienste. Die Reichen triumphiren in ihren Aemtern, bis sie sterben, und die Armen verzweifeln, indem sie auf Pfründen warten. Wer in Rom keinen Gönner hat, ist wie eine Seele im Fegfeuer; ohne Geld und Gunst wird dort nichts Gutes gethan." Aehnliche Stellen in den weltlichen Stücken, namentlich die ausgelassene und doch auf guter Beobachtung ruhende Schilderung des Treibens im Haus eines römischen Kardinals in der „Tinularia", konnten wohl sein Mysterium „Von der Geburt Christi" („Dialogo del nacimiento") als ketzerisch verdächtigen. Auch würde eine genaue Durchforschung aller noch vorhandenen spanischen Autos ohne Zweifel ergeben, daß die verdächtigen, nachmals vom tridentinischen Koncilium geächteten Lehren damals gleichsam in der Luft schwebten und in geistliche Dramen eindrangen, die zum besten Zweck und im besten Glauben verfaßt worden waren.

Jedenfalls entwickelte sich während der Zeit, in der man in Spanien über die Zukunft und fernere Zulässigkeit der geistlichen Dramen schwankte, das weltliche Schauspiel zunächst in jenem Geist einer lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, dessen höchster Triumph auf epischem Gebiet Mendoza's „Lazarillo de Tormes" gewesen war. Es ist unzweifelhaft, daß die aufkommende eigentliche Schauspielkunst in Spanien in ihren Anfängen auf die packende und mannigfaltige Darstellung charakteristischer Aeußerlichkeiten hinzielte, und daß ihr die dramatische Dichtung, welche in unmittelbarer Verbindung mit ihr stand, durch die Gestaltung kleiner Scherzspiele dabei zu Hülfe kam. Die Figuren und

Situationen des spanischen Volkslebens wurden mit guter Laune und zum Theil geistreich wiedergegeben, und die Theilnahme der Massen an den Darstellungen umherziehender Wandertruppen gründete sich zuerst auf diese Scherze. Es dauerte geraume Zeit, bevor in einzelnen Städten Spaniens ständige Schauspielertruppen spielten; zuerst scheint dies in Sevilla und Valencia, dann erst in Madrid der Fall gewesen zu sein. Cervantes weiß in der Vorrede zu seinen Schauspielen, nachdem er der Verdienste des Lope de Rueda in fast überschwänglicher Weise gedacht, zu berichten, daß erst um 1570 der Schauspieldirektor Pedro Navarro von Toledo über die primitivste äußere Einrichtung des Theaters hinausgegangen sei. „Dieser hob in etwas die äußeren Vorrichtungen der Schauspiele und verwandelte den Sack, der früher die Kleider enthielt, in Koffer und Kästen; er brachte die Musikanten, die früher hinter dem Vorhang sangen, auf die Bühne, nahm den Schauspielern die Bärte und ließ sie mit unbärtigem Gesicht spielen. Er erfand Theatermaschinen, Wolken, Donner und Blitze, Herausforderungen und Schlachten." Bald nach Navarro vollzog sich die letzte äußere Entwickelung der spanischen Schauspielkunst. Sie entwand sich den Fesseln des dürftigen Herkommens, umgab sich mit entsprechenden Aeußerlichkeiten. Noch vor Ende des 16. Jahrhunderts wurden auf der spanischen Bühne weibliche Darstellerinnen heimisch. Die Leistungsfähigkeit der theatralischen Darstellung steigerte sich mit der der dramatischen Dichtung.

Als Vater des neuern spanischen Drama's gilt, der Verdienste Gil Vicente's und Torres Naharro's unbeschadet, jener Sevillaner Goldschläger, Schauspieler und Dichter, den wir unter dem Namen Lope de Rueda kennen. Geborner Sevillaner, hatte Lope de Rueda das Handwerk eines Goldschlägers erlernt, widmete sich aber seit der Mitte der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts der Laufbahn als Schauspieler und Bühnenschriftsteller. Früh wurde er an die Spitze einer Komödiantentruppe gestellt, mit der er dann im Land umherzog, auf Märkten und bei Kirchenfesten seine theatralische Bude aufschlug. „Sein Theater bestand (nach Cervantes) aus vier Bänken, ins Geviert gestellt, und aus vier bis sechs Bretern, die darüber hingelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Dekoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen

war." Dem Wesen dieser primitiven Bühne entsprachen die realistischen Scenen, durch welche der Goldschläger von Sevilla seinen dramatischen Ruhm erwarb. Lope de Rueda, der übrigens bereits 1567 zu Cordova starb und in der Kathedrale dieser Stadt begraben wurde, dichtete neben einer Reihe von kleinen Farcen, die er „Pasos" nannte, und deren Nachbildungen wenig später in „Entremeses" umgetauft wurden, auch einige vollständige Komödien, deren Hauptverdienst aber wiederum in jenen realistischen, lebendigen Einzelscenen bestand, die, zur Handlung oft genug in lockerem Bezug stehend, bei guter Darstellung ihrer Wirkung so gewiß waren, daß es keineswegs unwahrscheinlich erscheint, daß dergleichen Scenen aus einem Stück ins andere geschoben wurden. Wie viel Lope de Rueda überhaupt geschrieben habe, läßt sich nicht beurtheilen; im Druck erschienen nach seinem Tod zwei Pastoraldialoge, zwölf sogen. „Pasos" sowie die vier Komödien: „Eufemia", „Die Komödie der Verwechselungen" (Comedia de los engaños)[1], „Armelina" und „Medora" (älteste Drucke, Valencia 1567 und Sevilla 1576; neuere Auswahl in Böhl de Fabers „Teatro antiguo español", Hamburg 1832). Sie reichen aus, um die eigenthümliche Bedeutung des Poeten und die Wirkung, die er übte, klar erkennen zu lassen. Das derbkomische, burleske Element blieb in all seinen dramatischen Versuchen das vorwaltende, die Unmittelbarkeit seiner Lebensschilderung ist weitaus sein größter Vorzug. Wo er das rein naturalistische Kunstprincip zu verlassen strebte, wie in seinen Schäferspielen oder in der Komödie „Armelina", ist er nicht sonderlich glücklich. Bezeichnend für eine Generation und eine Geistesrichtung, welche, wenn sie sich über den Boden der gemeinen Wirklichkeit zu erheben trachtete, nur das Alterthum anzurufen wußte, sind gewisse Momente der „Armelina". Es handelt sich in ihr um eine durchaus phantastische Erfindung, um den Sohn des Pascual Crespo, eines Schmieds von Cartagena, Justo, welcher der Pflegesohn eines ungarischen Edelmanns Vrana geworden ist, und um die Tochter dieses Edelmanns, die von Korsaren geraubt und nach Cartagena verkauft wurde, wo sie im Haus eines Bruders des Pascual Crespo lebt und zur

---

[1] Die beiden Komödien: „Eufemia" und „Die Komödie der Verwechselungen" sowie sechs der „Zwischenspiele" deutsch von Moriz Rapp in „Spanisches Theater", Bd. 1. (Hildburghausen 1868).

Heirath mit einem Schuster gezwungen werden soll. Um Justo und Armelina (eigentlich Florentina) zusammenzubringen, beschwört ein granadensischer Zauberer den Geist der antiken Zauberin Medea; um Armelina vor dem selbstgesuchten Tod in den Wellen zu retten, erscheint der Meergott Neptun in eigener Person und übernimmt die Aufklärung des Sachverhalts. Weder die verwickelt romantische Fabel, noch die Hereinziehung der Mythologie des Alterthums steht dem Dichter gut zu Gesicht. Besser sind seine Komödien nach italienischen Novellen („Eufemia") und antiken Vorbildern, denn Lope's „Komödie der Verwechselungen" lehnt sich ebenso wie eine Reihe der italienischen Lustspiele jener Zeit an die „Menächmen" des Plautus an. Auch in ihnen sind freilich die Zank-, Prahl- und Prügelscenen der Diener das Lebendigste und mindestens ebenso breit ausgeführt wie die wirklich zur Handlung gehörenden Scenen. In der „Komödie der Verwechselungen" tritt die Rolle der Negerin Guiomar, welche in den Diensten des alten Gerardo steht und zum Vergnügen des Parterre ein barbarisches Spanisch radebrecht, breit in den Vordergrund; in der „Medora" spielen der Bramarbas Gargullo und die betrügerische Zigeunerin die bedeutendsten Rollen. So kann man sagen, daß das ganze Verdienst Lope de Rueda's bereits in den kleinen Burlesken erkennbar sei. Auf den ersten Blick scheinen dieselben vollständig mit den deutschen Fastnachtspielen des 16. Jahrhunderts vergleichbar, obschon die letzteren die poetische Form beibehalten, welche Lope de Rueda bewußtermaßen mit der Prosa vertauscht. Bei näherer Betrachtung fehlt in den spanischen Zwischenspielen das moralisirende Princip durchaus. Nur um treue und scharfe Wiedergabe der Wirklichkeit handelt es sich. Wenn im „Feigen Raufbold" ein beherzter Bediente einen prahlerisch-feigen einschüchtert und ihn zuletzt von einer Dirne, die er ihm abjagt, nasenstübern läßt, wenn in den „Oliven" der Bauer Torubio und seine Frau Aguada ihre Tochter Mencigerola prügeln, weil sie sich über den Preis von Oliven nicht einigen können, die in vielen Jahren von Oelbäumen geerntet werden sollen, welche Torubio heute erst gesetzt hat, wenn in „Bezahlen und nicht bezahlen" sich ein einfältiger Diener von einem Spitzbuben das Geld seines Herrn abschwindeln läßt, wenn im „Schlaraffenland" ein paar Gauner den Mondrugo durch Erzählungen von den Herrlichkeiten des Schlaraffenlands um das reale Essen,

welches er trägt, betrügen, wenn in „Gehörnt und zufrieden" ein einfältig-gutmüthiger Bauer um die Wette von seinem ehebrecherischen Weib, einem Studenten, der ihr Vetter und Liebhaber ist, und dem hungrigen Arzt Lucio gefoppt wird: so haben wir überall höchst ungeschminkte Schilderungen des niedern spanischen Volkstreibens, ohne jede bessernde Tendenz, vor uns. Unverkennbar haben, so charakteristisch lebendig, schlagend und scharf der Dialog auch ist, die Hauptwirkungen dieser Scenen auf der Kunst der Darsteller beruht; überall soll ein drastisch-ergötzliches stummes Spiel hinzutreten. Die Nüchternheit, welche Lope de Rueda eigenthümlich ist, scheint ihn gerade besonders befähigt zu haben, einer erst entstehenden Schauspielkunst leichte und doch höchst dankbare Aufgaben zu stellen.

Als Nachahmer des Lope de Rueda that sich der Herausgeber seiner Schriften, der Buchhändler Juan Timoneda zu Valencia, hervor. Ueber die Lebensumstände dieses Mannes wissen wir nur, daß er sich mannigfach literarisch thätig und betriebsam erwies und gegen das Ende des Jahrhunderts starb. Er scheint den Kreisen, in denen die Alterthumsstudien gepflegt wurden, näher gestanden zu haben, ward aber frühzeitig ein Bewunderer des Lope de Rueda, den er solchergestalt nachahmte, daß er eine freie Uebertragung der „Menächmen" („La comedia de los mennenos, traducida por Juan Timoneda", Valencia 1559) in Prosa, statt in Versen gab. Auch in seinen Farcen und Zwischenspielen (er war, so viel wir wissen, der erste, der den letztern Namen brauchte) schloß er sich eng an sein Muster an. Die Burleske „Der blinde Bettler und der Knabe" nimmt sich fast aus wie eine dialogisirte Scene aus den ersten Kapiteln des „Lazarillo de Tormes". Dafür zeigt eine aus geistlichen und weltlichen Scenen wunderbar gemischte Komödie, die „Rosaline" („Farsa Rosalina"), daß Timoneda's Talent ein vollkommen eklektisches war: zwei Kaufleute, Leandro und Antonio, wollen ins Kloster gehen, werden durch die Erscheinung und die Vorstellungen des Teufels, der Welt und des Fleisches für einen Moment an diesem frommen Vorhaben verhindert, führen es aber alsbald aus und ziehen auch Leandro's Tochter Rosalina, die am Schluß gleichfalls den Schleier nimmt, in ihr frommes Vorhaben mit hinein. Hier ist trotz des Realismus in den Nebenfiguren ein Bezug zu den mittelalterlichen Moralitäten und den späteren geistlichen Schauspielen hergestellt, der bei

Timoneda befremden darf. — Dafür verwandelt Lope de Rueda's und Timoneda's Zeitgenosse Luis de Miranda die biblische Parabel vom verlornen Sohn in seinem „Prodigo" („Comedia prodiga") in ein spanisches Sittenstück des 16. Jahrhunderts. Prodigo abenteuert zunächst mit Soldaten in die Welt hinaus, vergeudet sein Erbe, geräth in die Netze einer Buhlerin, Alcana, und verunglückt, als er eines Nachts wieder aus ihrem Fenster steigen will, in schmählicher Weise, wird von den Helfershelfern der Dame seiner letzten Habseligkeiten und seiner Kleider beraubt, muß als Knecht sein Leben fristen und kehrt endlich reuevoll in das elterliche Haus zurück, wo man das gemästete Kalb für ihn schlachtet. — Allerdings ward diese Komödie in Versen verfaßt, wie denn überhaupt noch während der Herrschaft der realistischen Dramatikerschule zu Tage trat, daß sich die gebundene Rede nicht von der spanischen Bühne ausschließen ließ.

Ein stärkeres Recht der Phantasie bei der Darstellung des Lebens, als Lope de Rueda und seine unmittelbaren Nachahmer anerkannt hatten, ergab sich für phantasievolle Naturen von selbst. So konnte es nicht ausbleiben, daß den Bestrebungen, entweder durch Nachahmung der antiken und der ihnen verwandten italienischen Dramen, oder durch unmittelbaren Anschluß an die Bedürfnisse und Fähigkeiten der berufsmäßigen Schauspielkunst ein modernes Drama zu gewinnen, Versuche auf dem Fuß folgten, welche der kaum entstandenen Bühne die unerhörtesten Anstrengungen in Bezug auf Situationen und Charaktere, auf buntesten Scenen- und Formenwechsel ansannen. Der erste Dichter, welcher sich gegen die Begrenzung durch die Aristotelischen Einheiten und durch die schlichten Hülfsmittel und Gewohnheiten des spanischen Theaters zugleich auflehnte und ein Bewußtsein in sich trug, daß das moderne Drama andere und mannigfaltigere Aufgaben habe, war der Sevillaner Juan de la Cueva, 1550 geboren und, wie es scheint, zu Anfang des 17. Jahrhnnderts in seiner Vaterstadt gestorben. Cueva war eine jener fruchtbaren, von Werk zu Werk eilenden Poetennaturen, denen die innere Vertiefung wie die formelle Vollendung ihrer Werke gleichmäßig versagt ist. Er folgte mit seiner lebendigen, die Dinge rasch festhaltenden Phantasie in Bezug auf Anlage und Stil seiner Werke verschiedenen Mustern. Sein Heldengedicht „Die Eroberung von Sevilla" („La conquista de la Bética", Sevilla 1603) gehörte zu jenen zahllosen

äußerlichen Versuchen, die in Nachahmung der italienischen Epik Spanien am Ende des 16. Jahrhunderts überschwemmten. Seine dramatischen Dichtungen, früher entstanden als die epischen Anläufe, rühmten sich, die ersten eigentlichen Schauspiele zu sein. „Mir warfen die Freunde der antiken Regeln vor", sagte Cueva selbst, „zuerst, die Schranken der antiken Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht zu haben." Neben dem Einreißen der Schranken, welche Tragödie und Komödie nach den ästhetischen Schulbegriffen streng trennen sollten, gewann Cueva einen anderweiten Einfluß auf die nachfolgende Gestaltung des spanischen Drama's. „Dem la Cueva", heißt es bei Schack („Geschichte des spanischen Drama's", Bd. 1, S. 280), „muß das Verdienst zugesprochen werden, zuerst diejenige metrische Struktur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modifikationen allgemein adoptirt wurde. Er läßt seine Personen abwechselnd in Redondillen, Oktaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Kanzonenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden." Verhängnisvoller noch als der Reichthum und Glanz seiner poetischen Diktion ward das bunte Abwechselungsbedürfnis der beweglichen Phantasie de la Cueva's. „Das Ohr des Publikums wurde durch den glänzenden Vortrag dieser Schauspiele so verwöhnt, daß es fortan keinem Stück mehr Geschmack abgewinnen konnte, das nicht durch den Wechsel mannigfaltiger Versarten und durch Einmischung epischer und lyrischer Töne reizte. Die bunte Belebtheit der Scenen, mit diesem Glanz der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt romantisches Allerlei, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten und im historischen Schauspiel dieselbe Umständlichkeit und Detailmalerei zu dulden wie in der epischen Dichtung." (Schack, a. a. O., S. 287.) Unter den zahlreichen „Schauspielen" (Comedias, Sevilla 1588) des de la Cueva fanden sich frei erfundene, nach alten Romanzen gestaltete, der spanischen wie der römischen Geschichte entnommene. Die Tragödie vom „Tode der Virginia", das nationale Drama „Die sieben Infanten von Lara", das Schauspiel „Der Enthauptete" (El degollado) sind am besten geeignet, Cueva's Vorzüge, Phantasiefülle und echt poetische Sprachbeherrschung, ins Licht zu setzen, während die Fehler des Autors, Planlosigkeit der

Handlung, flüchtige und äußerliche Charakteristik, in ihnen etwas mehr zurücktreten als zum Beispiel in den Stücken: „Der tyrannische Fürst“ und „Bernardo del Carpio“.

Die Kühnheit, mit welcher de la Cueva den Weg der Phantasie und Phantastik betreten hatte, war zu sehr im nationalen Geist, als daß er nicht hätte Nachahmer finden sollen. Gleichwohl konnten aus seinem Vorangang ebensowohl volksthümliche, lebendig bewegte und schwungvolle, aber doch künstlerisch durchgebildete Dramen erwachsen als buntscheckige und wirre Scenenfolgen. Es kam lediglich darauf an, welche Seiten des Sevillaner Dichters man als seine besten und maßgebenden erachtete. So keck de la Cueva die Emancipation des modernen spanischen Drama's vom antiken verkündet hatte, so stand man doch noch so weit unter den Vorstellungen der Renaissanceepoche, daß die Schüler Cueva's den Anspruch erhoben, das Beste des antiken Stils mit dem Besten des modernen zu verschmelzen. Micer Andres Rey de Artieda, geboren 1549 zu Valencia, widmete sich zuerst zu Salamanca den Wissenschaften, dann dem Kriegsdienst, focht in der Schlacht von Lepanto und ließ sich nach seiner Heimkehr von den Feldzügen in Valencia nieder, wo er 1613 starb. Sein von mehreren dramatischen Dichtungen allein veröffentlichtes Werk „Die Liebenden“ (Los amantes, Valencia 1581) war sichtlich aus dem Bestreben erwachsen, einen volksthümlichen, ergreifenden und nach dem Muster des Cueva in schwungreicher Sprache behandelten Stoff doch in rascher, einfacher Aktion und mit energisch gezeichneten Charakteren zu einer vollen dramatischen Wirkung zu erheben. Aber mit solchen Bestrebungen stand der Dichter allein. Neben ihm wirkte, gleichfalls von Cueva angeregt, mit ganz anderen Mitteln und auf ein völlig verschiedenes Ziel losgehend, Christoval de Virues. Derselbe war um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, Soldat und zuletzt Hauptmann in der spanischen Armee, bei Lepanto, in Mailand und in den flandrischen Kriegen als tapfer und tüchtig bewährt, und starb 1610. Virues ging noch von jener Bildung aus, welche die Vertrautheit mit dem Alterthum hochhielt, und erhob sich, wenigstens in seiner Tragödie „Dido“, nicht nur zu einer geschlossenen Einheit der Handlung, sondern scenenweise auch zur Größe eines edlen, aber schlichten Pathos, bei der sich am ehesten von einem Nachklang antiken Geistes sprechen läßt. In der Hauptsache aber erfaßte der tapfere spanische Kapitän

seine selbstgesetzten dramatischen Aufgaben in dem Sinn, daß er die Wirkungen der blutigen und grausamen Tragödien des Seneca zu überbieten trachtete. In seinem „Wüthenden Attila“ (El Atila furioso) lösen sich rasende Grausamkeiten, Morde, verwirrte Liebschaften und bombastische Reden ab; in der „Semiramis“, „Marcela“ und „Grausamen Kassandra“ (sämmtlich vor 1590 gedichtet, aber erst in den „Obras tragicas y liricas“, Madrid 1609, erschienen) häufte der Dichter, trotz einzelner kräftigen Züge und ergreifenden Stellen, Widersinnigkeiten und unnatürliche Scenen jeder Art, so daß man Ticknor nicht Unrecht geben mag, wenn er kurz urtheilt: „Alle vier Stücke sind abgeschmackt zu nennen“ (Ticknor, „Geschichte der schönen Literatur in Spanien“, Theil 1, S. 461). Nimmt man hinzu, daß Virues mit einem vielgepriesenen und in Spanien weitverbreiteten Gedicht, „Der Monserrat“ (erster Druck, Madrid 1588), das Verbrechen, die Reue und Buße des heiligen Einsiedlers Garin feierte, so fühlt man wohl, wie unmöglich es für Virues und alle verwandten Naturen im damaligen Spanien ward, sich auf dem Boden rein menschlicher Zustände und Konflikte und in den Höhen einer geläuterten Empfindung zu behaupten. Wie ein Magnetberg zog die neue gegenreformatorische Tendenz, von welcher bei all ihrem Phantasiedrang Cueva und Artieda so frei gewesen waren wie die dramatischen Naturalisten, die phantasievollen und erregbaren Naturen an sich; Virues' vermeinte Vereinigung des antiken und modernen Stils näherte sich den barbarischen Geschmacklosigkeiten späterer Tage.

Von Bedeutsamkeit war es jedenfalls, daß Virues auch nur einige Zeit hindurch Beifall erworben hatte; wir verstehen, daß gegenüber Werken wie den seinen (von den höher stehenden Dichtungen des Lope de Vega noch zu schweigen) der größte spanische Dichter, der ein Zeit- und Lebensgenosse des tapfern Capitano war, sich in einer nachtheiligen Situation befand. So nahe die Zeiten des Mendoza und Lope de Rueda und jene des Lope de Vega und Virues sich auch waren, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die rasch eintretende Abkehr des spanischen Geschmacks vom Naturgemäßen, echt und einfach Empfundenen, von einer klaren Anschauung des Lebens, bereits ein Hemmnis, nicht für die Entwickelung, aber für die Wirkung und den Erfolg eines Genius wie Cervantes wurde.

Dreiundvierzigstes Kapitel.

Cervantes' Leben.

Zum Wesen der spanischen Dichtung gehört es, daß ihre Träger großentheils Männer eines bewegten Weltlebens waren und die natürliche Phantasieanlage in der Schule reicher, bunter und abenteuerlich wechselnder Eindrücke stärkten. Keinem unter allen spanischen Dichtern ist ein solches Leben in so übervollem Maß zu theil geworden als dem größten poetischen Genius, den die Pyrenäische Halbinsel überhaupt hervorgebracht, als Miguel Cervantes. Das ganze Dasein des Romandichters glich nicht einem Roman, sondern einer Folge von Romanen grundverschiedenen Stils; die unerschöpfliche Phantasie, mit der Cervantes begabt war, ward aus einer unübersehbaren Fülle von Erfahrungen und Abenteuern aller Art genährt. Nur daß sich leider nicht sagen läßt, die Fülle dieser Erlebnisse habe dem Dichter jemals ein auch nur mäßiges äußeres Glück gebracht, daß wir in Cervantes vielmehr eine jener ehrfurchterweckenden Gestalten vor uns haben, die jedem geistigen und physischen Leid zu trotzen, alle Wirrnisse einer umhergeworfenen wie alle Bürden einer Alltagsexistenz zu tragen hatten und doch ungebeugt, klaren Blicks, gerecht gegen Leben und Menschen, ja in gewissem Sinn lebensfroh blieben. In Cervantes ward der spanischen Literatur ein Dichter zu theil, welcher die im höchsten Sinn kulturfähige Seite des spanischen Nationalcharakters rein und eigenthümlich zur Anschauung brachte, welcher mitten in der Periode, in der die Dichtung seines Volks schon von einer entgegengesetzten Strömung ergriffen war, den Geist, die innere Freiheit, die warme, unverkünstelte Empfindung und jenen edlen Sinn, der das wahre Maß der menschlichen Dinge kennt, in einer ablaufenden Bildungsperiode fast allein vertrat. So ganz und voll Cervantes in seinem Volk lebte, so wenig er sich vielleicht des letzten Grun-

des der Gegensätze bewußt geworden ist, die zwischen ihm und seinen poetischen Zeitgenossen bestanden, er zeigt in seiner Erscheinung und seinen Werken beinahe nur die besten und gewinnendsten Seiten des spanischen Charakters. Auch Cervantes' Lebensgeschichte, wie diejenige fast aller spanischen Dichter von Bedeutung, hebt damit an, seine Abstammung aus einer alten, ursprünglich galicischen, späterhin kastilischen Familie zu betonen. Miguel Cervantes de Saavedra ward zu Alcalá de Henares im Oktober 1547 geboren, am 9. Oktober dieses Jahrs getauft. Ueber seine Jugendbildung sind die verbürgten Nachrichten sehr lückenhaft; unzweifelhaft aber ist, daß er eine Zeitlang (sein Biograph Navarrete nimmt an, zwei Jahre) die Universität Salamanca besuchte, sich dann in Madrid aufhielt, und daß er jedenfalls in dieser Zeit sich seines poetischen Talents schon bewußt war und dasselbe übte. In einer Sammlung von Gedichten, welche Juan Lopez de Hoyos aus Anlaß des Todes der Königin Elisabeth von Valois, Gemahlin Philipps II., 1568 herausgab, wurden ein Sonett und eine Elegie von Cervantes veröffentlicht. Er war damals unendlich produktiv, schrieb Sonette zu Dutzenden und ungezählte Romanzen, entwarf auch Pläne zu größeren Gedichten und Schäferromanen, gedieh aber mit allen diesen Versuchen zu keinem Erfolg. Die Vermögensverhältnisse seiner Familie waren schlecht, Cervantes mußte daran denken, ein „Glück" zu suchen, und ging 1569 mit dem Kardinal Giulio Aquaviva, der am Madrider Hof gelebt hatte, nach Rom. Er bekleidete eine uns fremd gewordene, damals nicht ungewöhnliche Stellung im Haus desselben, die ein Stück vom Kammerdiener und ein Stück vom literarischen Amanuensis in sich schloß. Jedenfalls blieb er nicht lange in der ewigen Stadt; bereits im nächsten Jahr nahm er bei den spanischen Truppen, die in Neapel standen, als einfacher Soldat Dienste. „Die Waffen, wenn sie gleich jeden zieren, stehen doch vor allem denen wohl, die edlen Bluts sind." Bei der Kompagnie des Diego de Urbina stehend, gehörte er zu den Truppen, die im Jahr 1571 zu Messina an Bord der spanisch-päpstlich-venetianischen Flotte eingeschifft wurden, welche unter dem Befehl Don Juan d'Austria's gegen die Türken auslief. Wiewohl fieberkrank, ließ er sich von der Theilnahme an der großen Seeschlacht von Lepanto nicht zurückhalten, zeichnete sich an dem für die Christenwaffen siegreichen und glorreichen Tag durch

seine ungestüme Tapferkeit aus, wurde mehrmals verwundet und verlor seine linke Hand, die ihm durch einen Schuß völlig zerschmettert ward. Sein vorzügliches Verhalten am Schlachttag fand Auszeichnung: Don Juan d'Austria sprach auf dem Umgang, den er am Tag nach der Schlacht auf der Flotte hielt, längere Zeit mit Cervantes und befahl, dem Verwundeten eine Geldsumme auszuzahlen. Bald nach der Schlacht ward er in das Hospital zu Messina gebracht, lag hier den Winter über, nahm aber schon im nächsten Jahr an der Expedition gegen Navarino und im Sommer 1573 an einer Unternehmung Don Juans gegen Tunis theil. Im Winter von 1573 auf 1574 lagerte sein Regiment (Figueroa) auf der Insel Sardinien und ward dann nach Sicilien übergeführt. Der Türkenkrieg verlief allmählich im Sande, der italienische Garnisonsdienst befriedigte Cervantes in keiner Weise, und so erbat er 1575 seinen Abschied, den er in so ehrenvoller Form erhielt, daß er sogar mit Empfehlungsbriefen an König Philipp ausgestattet wurde. Er gelangte freilich nicht dazu, dieselben zu übergeben. Die Galere „Die Sonne", die ihn heimwärts trug, ward unterwegs von algierischen Piraten genommen und Cervantes in Algier selbst einem griechischen Renegaten, Dali Mami, als Sklave zugetheilt. Mit ihm zugleich war sein älterer Bruder, Rodrigo, gefangen worden; sobald der Vater in Spanien Kunde vom Schicksal seiner Söhne erhielt, zeigte er sich bereit, sein ganzes dürftiges Vermögen zu opfern, um dieselben zu befreien. Aber die überschickten Mittel reichten nur für Rodrigo aus, für den Dichter wurde ein überhohes Lösegeld gefordert, besonders seitdem er durch wiederholte trotzige Fluchtversuche eine Art persönlicher Theilnahme seines Herrn und Peinigers erweckt hatte. Einmal lag er bereits wochenlang mit einer Anzahl entsprungener Mitchristen in einer Höhle am Meeresstrand und fiel hier dem Beherrscher Algiers, dem Dey Hassan, in die Hände, der ihn jedenfalls nur wegen der Aussicht auf ein hohes Lösegeld nicht hinrichten ließ. Die Härte der Behandlung, die er erfuhr, reizte Cervantes nur zu neuen Fluchtplänen; er hegte sogar das Projekt, die Stadt Algier durch einen Aufstand und eine allgemeine Befreiung der zahlreichen Christensklaven an die kastilische Krone zu bringen. Der verwegene Plan mißglückte, wie viele zuvor; aber er preßte dem mohammedanischen Gewaltherrscher das Geständnis ab: „Um meine Hauptstadt, meine

Sklaven und meine Schiffe zu sichern, muß ich diesen verstümmelten Spanier wohlverwahrt halten". Endlich im Spätsommer 1580 — schon in Gefahr, im Gefolge Hassans nach Konstantinopel eingeschifft zu werden — ward Cervantes losgekauft und konnte nach Spanien zurückkehren. Aber er kam unter den denkbar ungünstigsten Umständen heim: seine Familie war völlig verarmt, seine bei Lepanto bewiesene Tapferkeit vermochte er am Hof nicht geltend zu machen. Um nur seinen Unterhalt zu gewinnen, sah er sich genöthigt, abermals Kriegsdienste in dem spanischen Heer zu nehmen, welches damals Portugal eroberte, war an den Expeditionen gegen die Azorischen Inseln betheiligt, auf denen sich König Antonio (der Prior von Ocrato) zu behaupten versuchte, und scheint dann zu Lissabon und in den spanisch-afrikanischen Besitzungen in Garnison gestanden zu haben. Niemals hatte Cervantes seinen poetischen Neigungen entsagt, und da ihm jetzt mehr Muße gegönnt war als in der Sklaverei und im Kriegsgetümmel, so schrieb er seinen Schäferroman „Galatea", mit welchem er in die Fußstapfen des Montemayor und seiner Nachahmer trat. Während des Jahrs 1584, in dem die „Galatea" erschien, befand sich der Dichter zu Esquivias in der Nähe von Madrid, ward durch die Liebe zu einer Dame aus altadliger, aber armer Familie, Donna Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano (in welcher einige seiner Biographen die Galatea des Romans erblicken), gefesselt und verheirathete sich schließlich im December 1584 mit derselben. Er trat aus dem Kriegsdienst, ließ sich in Esquivias nieder und versuchte nun, da weder er noch seine Gattin nennenswerthes Vermögen besaßen, den Lebensunterhalt durch literarische Arbeiten zu gewinnen. Bald nach seiner Rückkehr aus der algierischen Sklaverei war auf der Madrider Bühne ein halb realistisches, halb allegorisches Schauspiel, „Der Verkehr von Algier", mit Beifall dargestellt worden, in welchem Cervantes einen guten Theil seiner abenteuerlichen Erlebnisse und Leiden verkörperte. Da die Schauspielnovitäten zu den literarischen Arbeiten gehörten, für welche ein Honorar gezahlt ward, so lieferte Cervantes seit 1584 eine ganze Reihe derselben. „Die Darstellung von Schauspielen", erzählt er selbst, „erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen ‚Verkehr von Algier' und meine ‚Zerstörung von Numancia' spielen sah sowie ‚Die Seeschlacht',

worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornadas, die sie bis dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich war der erste (?), welcher die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifall der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben." In Wahrheit jedoch vermochten sich Cervantes' einfachere, kunstlosere Kompositionen neben den phantasiereichen und glänzenden dramatischen Dichtungen um so weniger zu behaupten, als auch die Lebensanschauung selbst, die Lope verkörperte, den Neigungen und Vorurtheilen des spanischen Volks besser entgegenkam als die des Cervantes. Der Dichter sah bald die Unmöglichkeit ein, mit dramatischen Dichtungen seine Existenz zu fristen; von der Noth gedrängt, bewarb er sich selbst um eine Stelle im spanischen Amerika, wo er voraussichtlich verschollen wäre. Er erhielt schließlich ein dürftig dotirtes Amt bei der Proviantverwaltung der indischen Flotte und siedelte deshalb im Jahr 1588 nach Sevilla, damals der größten, volkreichsten und bewegtesten aller spanischen Städte, über. Der Aufenthalt in derselben war wenigstens im höchsten Maß eindrucksreich: Cervantes, der anfänglich mit den fröhlicheren und leichtblütigeren Andalusiern nach Kräften mitgelebt zu haben scheint, fuhr fort, poetische Entwürfe zu hegen; in Sevilla entstanden eine Reihe seiner vorzüglichen Novellen. Seine bescheidene Stellung verhinderte den Verkehr mit den zahlreichen geistig bedeutenden und künstlerisch gestimmten Persönlichkeiten Sevilla's nicht, aber leider trafen ihn bald neue herbe Mißgeschicke. Er hatte eine Summe, die er für die Behörde eingezogen, einem Sevillaner Kaufmann zur Uebermittelung an die Staatskasse anvertraut; dieser entfloh mit dem Anvertrauten, und Cervantes wurde wegen Veruntreuung von Staatsgeldern ins Gefängnis geworfen, auf Bürgschaft zwar freigelassen und schließlich als unschuldig auch freigesprochen. Aber welche bitteren Schmerzen, welche trostlosen Tage müssen ihm aus der bloßen Beschuldigung und dem Verdacht auch dann noch erwachsen sein, als seine Redlichkeit von der zuständigen Behörde anerkannt war! Begab er sich doch noch in späteren Lebensjahren an den Hof von Valladolid, um

die wieder aufgetauchte Verleumdung gründlich zu widerlegen. Wahrscheinlich war es Folge dieses peinlichen Erlebnisses, daß Cervantes für einige Jahre völlig als verschollen gelten muß; zwischen 1598 und 1603 sind seine Geschicke ins Dunkel gehüllt, und die Annahme, daß er in dieser Zeit in der Mancha gelebt habe, ist wenigstens durch kein Dokument begründet. Zu Anfang des Jahrs 1603 erschien er dann zu Valladolid, wohin Philipp III. nach dem Tod seines Vaters noch einmal das Hoflager zurückverlegt hatte. Es gelang ihm hier, die verleumderischen Nachreden zu Boden zu schlagen; aber es mißglückte ihm abermals, eine seiner würdige Stellung zu erlangen. Er sah sich wiederum auf die Literatur angewiesen, der er im Jahr 1605 den ersten Theil seines unsterblichen Meisterwerks „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha" gab, und siedelte um 1606 nach Madrid über, wo er nach der außerordentlichen Anerkennung, die der Roman rasch gefunden hatte und trotz der Angriffe des Gongora und Villegas behauptete, hoffen mochte, auch seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller wieder aufnehmen zu können. Er schrieb eine Reihe von Zwischenspielen, die sich an die Weise des Lope de Rueda anschlossen, sowie mehrere Schauspiele, unter denen „Die Kerker von Algier" und „Der Irrgarten der Liebe" waren, die er aber umsonst zur Aufführung zu bringen versuchte und erst gegen das Ende seines Lebens in einem wenig beachteten Band gedruckter Dramen zu veröffentlichen vermochte. Glücklicher war er mit seinen „Musternovellen", welche 1612 erschienen und dem Grafen von Lemos, einem der wenigen spanischen Granden, die den Dichter des „Don Quijote" unterstützten, gewidmet wurden. Cervantes' Existenz war durch diese Unterstützungen, durch gelegentliche literarische Einnahmen im Verein mit bescheidenster Anspruchslosigkeit, an die sich der Dichter gewöhnt hatte, gesichert. Im Jahr 1614 erschien seine „Reise zum Parnaß", sein seltsamstes Werk, ein Stück Aesthetik und spanische Literaturgeschichte in Versen. Und fast unmittelbar darauf sah er sich, nachdem er den Abschluß seines großen Romans fast ein Jahrzehnt hindurch aufgeschoben und verzögert hatte, durch eine plötzlich hervortretende unberufene Fortsetzung des „Don Quijote" zur Wiederaufnahme seines Hauptwerks veranlaßt. Der falsche zweite Theil von Alonso Fernandez de Avellaneda (hinter welchem Namen man einen aragonischen Geistlichen

vermuthete) enthielt eine Reihe von Schmähungen gegen Cervantes und forderte diesen zur Polemik geradezu heraus. Doch begnügte sich der Dichter, in der Vorrede zu seinem zweiten Theil einzig gegen die bubenhaftesten Ausfälle des Avellaneda seine Stimme zu erheben. „Was ich nicht umhin konnte schmerzlich zu empfinden, ist, daß er mich alt und einhändig schilt, als ob es in meiner Macht gelegen, die Zeit aufzuhalten, daß sie für mich nicht fortschreite, oder als ob sich meine Verstümmelung aus einer Schenke herschriebe und nicht von dem erhabensten Anlaß, den je Vergangenheit und Gegenwart gesehen und die kommenden Geschlechter sehen werden. Wenn meine Wunden auch nicht angenehm in die Augen zufälliger Beobachter fallen, so werden sie doch denjenigen Achtung abnöthigen, welche wissen, woher sie rühren. Auch sollte man bedenken, daß man nicht mit den grauen Haaren schreibt, sondern mit dem Verstand, der mit den Jahren reifer wird.“ In der That wies der zweite Theil des „Don Quijote“, obschon wesentlich von dem ersten unterschieden, Vorzüge auf, welche die allgemeine Theilnahme auf Cervantes' Werk zurücklenkten. Derselbe erschien im Oktober 1615; in der Widmung und Vorrede wies der Verfasser darauf hin, daß er mit der Vollendung eines andern Romans beschäftigt sei, welcher sein letztes Werk werden sollte. Cervantes war seit mehreren Jahren leidend gewesen, im Winter von 1615 zu 1616 hielt er sich nur mühsam aufrecht. Im Frühjahr suchte er Heilung auf der kleinen Besitzung in Esquivias, welche ihm seine Frau zugebracht hatte; als er aber fühlte, daß sein Zustand sich nicht bessere, kehrte er nach Madrid zurück, um wenigstens daheim zu sterben. Am 2. April trat er als Todesvorbereitung in den Orden der Franciskaner, erhielt am 18. April die Letzte Oelung und schrieb am 19. mit voller Geistesklarheit und heiterer Resignation die Vorrede zu „Persiles und Sigismunda“, welchen Roman er wiederum dem Grafen von Lemos zueignete. Am 23. April 1616 starb er, trotz aller Leiden seines Lebens und aller Enttäuschungen seiner Schriftstellerlaufbahn in der Zuversicht, daß sein Name unter seinem Volk fortleben werde.

Die Persönlichkeit des Cervantes, hochinteressant durch ihre wechselnden Geschicke und die wunderbare Festigkeit, mit welcher der Dichter sie trug, gewinnt durch die eigenthümliche Art seiner Entwickelung noch besonderes Interesse und eine erhöhte Bedeutung: Cervantes zählt zu den wenigen Dichtern, deren

Hauptleistungen in die zweite Hälfte des Lebens fallen, die ihr Bestes erst nach Vollendung des fünfzigsten Lebensjahrs schufen. Die Eigenart seines Geistes scheint eine längere Koncentration der Phantasievorstellungen, ein völliges Ausreifen seiner Erfindungen bedingt zu haben, sein schöpferisches Talent aber von allen Bedrängnissen, Sorgen und herben Schmerzen seines Lebens in dem Maß unabhängig gewesen zu sein, daß, wie er zur Feder griff, ihm die Frische und die unmittelbare Lebendigkeit der Jugend stets wieder zu Gebote standen. Seine äußeren Verhältnisse ebenso wie sein inneres Wesen ließen ihn in der Literatur seiner Zeit in einer gewissen Isolirung. Er hatte zahlreiche Neider, Gegner und selbst erbitterte Feinde — nur wenige Gönner. Allerdings schloß er sich, wie seine Vorreden und die „Reise zum Parnaß" erweisen, einzelnen literarischen Talenten in Sevilla und Madrid an, gehörte aber weder zu einer der spanischen Poetenschulen, noch hatte er enthusiastische Nachahmer. Seine Beziehung zu Lope de Vega, dem allgefeierten Poeten, gegen dessen Verdienste Cervantes nicht blind war, dessen Grundrichtung und Tendenz er jedoch nicht zu theilen vermochte, blieb kühl und zurückhaltend; aber nirgends verräth Cervantes Neid oder Eifersucht gegen den glückverwöhnten Nebenbuhler. Im Vollbewußtsein seines Werths ertrug er die Einsamkeit, zu der ihn seine Schicksale geführt hatten, — der wahren Ehre in sich selbst gewiß und von der endlichen Anerkennung seines Verdienstes überzeugt, „wenn es auch keine Druckereien in der Welt gäbe oder mehr Bücher gegen mich gedruckt würden, als die Verse des Mingo Revulgo Buchstaben enthalten".

Vierundvierzigstes Kapitel.

Cervantes' poetische Werke.

Cervantes' literarische Gesammterscheinung gehört zu denjenigen, welche die Macht der poetischen Individualität, die unberechenbare Wirkung der ursprünglichen Dichteranlage am stärksten und schlagendsten erweisen. Ohne Zweifel vertrat der Dichter des „Don Quijote“ gewisse Entwickelungsmomente im Leben seines Volks, und sein großes Werk hätte trotz seines allgemein gültigen Gehalts nicht so, wie es sich darstellt, außerhalb Spaniens entstehen können. Aber daneben erscheint die eigenste Natur des Dichters, das individuelle Element desselben, von hoher Bedeutung, und ohne die fortgesetzte Berücksichtigung dieser großen und starken Natur würden Cervantes' Entwickelung und Leistungen ganz unerklärlich sein. Die literarische Schule, der er angehört, ist im wesentlichen die im Gefolge der Renaissancebildung auftretende antikisirende und italisirende der spanischen Poesie; er aber läßt, wo er völlig er selbst ist, die besten Schöpfungen derselben nicht nur weit hinter sich, sondern erweist daneben eine Reihe glänzender Eigenschaften, deren sich die specifisch nationale Schule rühmte. Und wenn diese Eigenschaften im Keim bei Garcilaso de la Vega und Mendoza vorhanden sind, so erscheinen sie bei Cervantes stärker, andauernder und fruchtreicher. Seine Phantasie ist nicht minder glutvoll und kühn als die der gleichzeitigen romantischen Dichter, aber sein Blick für das Leben und den Kern der menschlichen Natur tiefer und schärfer, sein Gemüth freier. Sein kastilischer Ernst steigert sich beinahe nie zum Fanatismus, oft aber zu erhabener Weisheit; sein Humor erhebt sich über die ganze Welt der Thorheit und des Scheins und lacht unter Thränen; seiner Weltdarstellung ist jene wunderbare tiefe Einsicht für den Zusammenhang wie für die Widersprüche des Daseins beigesellt, die sich nur bei

den größten Dichtern findet. Das alles aber nur, wenn Cervantes ganz er selbst, wenn er, von jeder Ueberlieferung der Schule und jeder Anlehnung an andere Poeten frei, aus dem unerschöpflichen Brunnen seiner intuitiven Weltauffassung und seiner reichen, schwer erworbenen Lebenskenntnis schöpft. Unvermeidlich war sein Blick zumeist rückwärts gekehrt — die glücklichere, glänzendere Zeit seines Volks und seines Landes sah er ebenso wie die Hoffnungen seiner Jugend hinter sich liegen. Wenn dieser rückgewandte Blick seine Dichtung von den Einwirkungen der Gegenreformation, der bigotten Ekstase und des überreizten falschen Aristokratismus frei erhielt, so war er doch anderseits Ursache, daß Cervantes, so oft er nicht völlig originell blieb, sich an überwundene, an veraltete Muster anlehnte. Die Charakteristik seiner Werke hat zwischen den beiden Richtungen der nachbildenden und der freischöpferischen zu unterscheiden, die der Zeit nach in einander verlaufen, wenn auch der Dichter in der zweiten Hälfte seines Lebens großentheils der letztern nachging.

Unter Cervantes' eigentlichen Gedichten ragen die anmuthigen, zum Theil süßen Lieder und Romanzen hervor, welche sich in „Don Quijote", der „Galatea" und „Persiles und Sigismunda" eingestreut finden;[1] einige andere Gedichte, namentlich Sonette, welche da oder dort gedruckt worden, haben die spanischen Biographen des Dichters aus der Vergessenheit alter Almanache und Sammlungen herausgehoben. Ein größeres satirisches Gedicht war die früher erwähnte „Reise zum Parnaß" (Viage al Parnaso, Madrid 1614). In Terzinen geschrieben, stellt es sich als Nachbildung eines italienischen Gedichts von Cesare Caporali dar. Apollo selbst fordert die guten Poeten auf, sich um ihn zu scharen und die schlechten Dichter vom Parnaß zu vertreiben. Cervantes wird als der Vertrauensmann für die spanische Poesie direkt befragt, auf welche spanischen Dichter in dem Streit für den guten Geschmack zu zählen sei, und nimmt die Gelegenheit wahr, seine Belesenheit in der vaterländischen Literatur und seine von den herrschenden Meinungen vielfach abweichenden Urtheile über Vergangenheit und Gegenwart der spanischen Literatur darzulegen. Die Bescheiden-

---

[1] „Gedichte des Cervantes", deutsch von A. W. v. Schlegel („Sämmtliche Werke", Bd. 4, S. 189).

heit, mit welcher der Dichter hierbei seine eigenen Verdienste geltend macht, die Milde, mit der im allgemeinen über seine dichterischen Zeitgenossen urtheilt, waren seiner eigenen Natur entsprungen; gewisse falsche Schätzungen lebloser akademischen Produkte gehörten zu den Ueberlieferungen, unter denen Cervantes aufgewachsen war. In dem ganzen Gedicht wechseln wirklich poetische, schwungvolle Stellen und Wendungen mit versificirter Prosa. Die geringe Beachtung, welche die „Reise zum Parnaß“ fand, war indessen nicht auf diesen Umstand, sondern auf die von der Tagesrichtung grundverschiedenen Anschauungen des Dichters zurückzuführen.

Die dramatischen Dichtungen des Cervantes gehören, wie seine Lebensgeschichte gezeigt hat, zwei ganz verschiedenen Perioden an; aus der Reihe derjenigen, welche in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Madrid und anderwärts aufgeführt wurden, haben sich nur „Der Verkehr von Algier“ (El trato de Argel) und die Tragödie „Numancia“ (La Numancia)[1] bis jetzt auffinden lassen. Erst anderthalb Jahrhunderte nach dem Tode des Dichters veröffentlicht (zuerst gedruckt in der Madrider Ausgabe der „Obras“ von 1784), sind diese älteren Dramen gleichwohl, außer den „Zwischenspielen“, als die bedeutendsten Zeugnisse von Cervantes' dramatischem Talent zu betrachten. Im „Verkehr von Algier“, der, wie alle Schauspiele des Cervantes, der eigentlichen dramatischen Verknüpfung und Steigerung entbehrt, interessiren hauptsächlich die rührenden Scenen, die er aus seinen eigenen Erinnerungen schöpfte, und welche die Leiden der Christensklaven in Algier den Zuschauern ans Herz legen sollten. Unendlich höher steht die Tragödie „Numancia“, welche ohne Frage eine Richtung des spanischen Drama's repräsentirt, deren Weiterentwickelung im Interesse der Nation und ihrer Literatur gelegen hätte. Das Schicksal der altspanischen Stadt Numantia, der heroische Widerstand, den sie unter Hunger und Elend aller Art den Römern leistet, der schließliche Opfertod der übrig gebliebenen Bevölkerung bilden den Vorwurf der Tragödie; die Heldin ist die trotzige Stadt selbst. Der dramatische Werth der Dichtung beruht

---

[1] Eine deutsche Uebertragung der „Numancia“ von de la Motte Fouqué (Berlin 1810), von O. Spazier (Zwickau 1829). Ein Bruchstück in A. W. v. Schlegels „Spanischem Theater“, Bd. 1.

wiederum nicht in dem Aufbau ihrer Gesammthandlung, sondern in dem gewaltigen, aus der Tiefe der Seele quellenden, von rhetorischer Abstraktion im wesentlichen freien Pathos, mit welchem die Numantiner nach ihren verschiedenen Lebenslagen und Altern das ungeheure Schicksal auf sich nehmen, und in einzelnen echt dramatischen Episoden, unter denen die Erweckung des Todten durch den Zauberer Marquino und die Prophezeiung des gewalsam Erweckten vom Untergang der Stadt, ferner die erschütternden Scenen zwischen Morandro und Lira, die Scene zwischen Scipio und dem letzten Numantiner einen gewaltigen Eindruck hinterlassen. Faßt man das Kunstlose der Komposition, die störende Einmischung der allegorischen Gestalten (auf welche sich Cervantes gleichwohl so viel zu gute thut), den Wechsel aller erdenklichen Versformen ins Auge, so fühlt man wohl, daß der Dichter sich eine feste Anschauung über die Aufgaben des Drama's noch nicht gebildet hatte. Läßt man anderseits das hochtragische Pathos der eigenthümlichsten Scenen auf sich wirken, so muß man es mit Schlegel „fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet und darin Raum gefunden, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten" (A. W. v. Schlegel, „Spanisches Theater", 2. Ausgabe, Leipzig 1845, Band 1, S. 14).

Diese Anschauung kann durch die Kenntnis der prächtigen „Zwischenspiele"[1] des Dichters nur verstärkt werden. Zwei Burlesken in Versen: „Gauners Wittwerstand" und „Die Alkaldenwahl von Daganzo", und sieben in energischer, charakteristischer Prosa: „Das Ehegericht", „Der wachsame Posten", „Der falsche Biskayer", „Das Wundertheater", „Die Höhle von Salamanca", „Der eifersüchtige Alte", „Die beiden Plapperjungen" (sämmtlich mit Ausnahme des letztern zuerst in der Ausgabe der „Comedias", Madrid 1615), müssen als die beste Fortbildung der realistischen Schwankdichtung des Lope de Rueda betrachtet werden. Die Scenen aus dem gewöhnlichsten spanischen Volksleben sind von so frischem Humor, von so schlagender Charakteristik, mit so viel geistvollen Beobachtungen, so blitzender Lebendigkeit der Rede ausgestattet,

---

[1] „Cervantes' neun Zwischenspiele." Deutsch von Hermann Kurz (Hildburghausen 1868). Einzelne in Schacks „Spanischem Theater", Bd. 1, und Dohrns „Spanischen Dramen", Bd. 2.

daß es allerdings zu den ältesten Sünden der Bühne gerechnet werden muß, diese wirksamen „Zwischenspiele“ nicht aufgeführt zu haben. Die ergötzlichsten derselben sind: „Die Höhle von Salamanca“ und „Das Wundertheater“; in der kühnen und originellen Charakteristik darf ihnen wohl „Gauners Wittwerstand“ zur Seite gesetzt werden. Die Schauspiele, welche Cervantes mit seinen „Zwischenspielen“ zugleich veröffentlichte, und die das Mißgeschick derselben den Theatern gegenüber theilten, müssen hingegen als seine schwächsten Versuche betrachtet werden. Sämmtliche acht: „Die Kerker von Algier“ (Los baños de Argel“), „Der tapfere Spanier“ (El gallardo Español), „Die große Sultanin“ (La gran Sultana), „Der Irrgarten der Liebe“ (El laberinto de amor), „Die Unterhaltene“ (La entretenida), „Das Haus der Eifersucht“ (La casa de los zelos), „Pedro von Urdemales“ und „Der glückliche Halunke“ (El rufian dichoso), erweisen deutlich, daß Cervantes, an seiner entgegengesetzten Auffassung des Drama’s verzweifelnd, den Versuch machen wollte, sich in die Weise des Lope de Vega und der Modedichter hineinzuversetzen. Er scheint geglaubt zu haben, daß Lope’s Wirkung allein auf der bunten Neuheit und dem verwirrenden Wechsel der Situationen, auf Wundern und grellen Theatereffekten beruhe, und ahmte diese in beinahe grotesker Weise nach. „Der glückliche Halunke“ war ein so phantastisch-tolles Glaubensstück, wie Lope de Vega’s Schüler nur eins erfunden: der dramatisirte Lebenslauf eines Sevillaner Raufbolds und Schwindlers, der nach wesentlichen Verbrechen und Abenteuern sich so entscheidend bekehrt, daß er schließlich mit seinen guten Werken die Seele einer sterbenden Sünderin erretten und seinerseits in Mejiko ein neues Leben voll Bußen und Leiden beginnen und ein zweites Mal einen für die Seligkeit ausreichenden Schatz guter Werke aufzuspeichern vermag! — Nicht ganz so weit, aber überall über die Grenzen echter poetischer Wirkung (die er sonst so genau kannte!) weit hinaus, ging Cervantes in den anderen Schauspielen. Es war natürlich, daß einzelne vortreffliche Scenen diese Werke nicht zur Geltung bringen konnten, und wenn auch die Meinung, Cervantes habe mit den phantastisch-äußerlichen und flüchtigen Komödien den Stil des Lope und seiner Nachahmer parodiren wollen, völlig unhaltbar ist, so kann man sich bei dem „Glücklichen Halunken“ oder der „Großen Sultanin“ schwer des Eindrucks erwehren, daß sich eine

gewisse unbewußte Ironie in die nachahmende Arbeit des Cervantes mit eingeschlichen habe.

Seine Erfolge errang der Dichter einzig auf dem epischen Gebiet. Auch hier waren seine Schöpfungen der Anlage wie dem Werth nach völlig verschieden. Sein erster unvollendeter Schäferroman, „Galatea“ (Madrid 1584), darf lediglich als eine Nachahmung einer seit Montemayor populär gewordenen Form gelten, und das Beste in demselben waren, wie angedeutet, die eingestreuten Gedichte. Wie weit die Heldin Galatea selbst ein Porträt der nachmaligen Donna Catalina Cervantes darstellt, ob unter den Tirsis und Damon die kriegerischen und literarischen Freunde des Dichters zu verstehen sind, kann dem Scharfsinn der Kommentatoren überlassen bleiben, da die „Galatea“ nicht eine der Eigenschaften aufweist, durch welche Cervantes einer der ersten Romandichter der Welt geworden ist. — Ganz anders stellt sich die Bedeutung von Cervantes' letztem Roman, „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda“[1] (Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Madrid 1617), dar. Diese phantastische nordische Geschichte erwuchs aus der Stimmung, welche den Dichter in seinen späteren Lebensjahren beherrschte. Die Darstellung einer echten, sich gleichbleibenden Empfindung mitten unter allem Wechsel, Wirrsal und Leiden des Daseins, einer keuschen und doch glühenden Liebe, die jedem Angriff von außen trotzt und gegenüber dem zwecklosen Treiben der niederen Leidenschaften gewissermaßen wie die erhabenste Vernunft und der eigentlich menschenwürdige Zweck des Daseins erscheint, fesselte den Dichter im höchsten Grad und ward ihm so zur Hauptsache, daß er darüber den realen Hintergrund seiner Geschichte mit souveräner Willkür behandelte. Es macht den Eindruck, als ob, während Cervantes den sonnigen Süden: Spanien, Italien, die Levante und Nordafrika, mit allen Einzelheiten kennt und schildert, er in die Welt des Nordens wie in ein wüstes, gestaltloses Chaos hinausgeblickt habe. Persiles ist der Sohn eines Königs von Island, seine Geliebte, Sigismunda, die Tochter einer Königin von Friesland. Durch die Verkettung der Umstände sind die Liebenden erst dann in der Lage, ihren Wünschen nach Vermählung zu

---

[1] Deutsche Uebertragungen von Fr. Theremin (Berlin 1808), von Keller und Notter (Stuttgart 1839).

genügen, wenn der Papst das Verlöbnis Sigismunda's mit dem wilden Maximin, dem Bruder des Persiles, gelöst haben wird. So treten sie unter falschen Namen (Periander und Auristela) eine Pilgerfahrt nach Rom an, haben, ehe sie die ewige Stadt erreichen, tausend Fährlichkeiten zu bestehen und sind ebenso viele Male auseinander gerissen und mit dem Tode bedroht als wunderbar wieder vereint. Ihr Zusammentreffen mit den verschiedensten Menschen in verschiedenen Ländern Europa's wird Anlaß, daß eine Menge von Abenteuern und Lebensgeschichten erzählt und solchergestalt eine Reihe von Novellen in den Roman eingeschaltet werden. Bis gegen den Schluß hin währen die Verwickelungen, die endlich mit der Vermählung der beiden Liebenden und ihrer Thronbesteigung in Friesland und Thile (Thule) gelöst werden. Cervantes hielt „Persiles und Sigismunda“ für sein bedeutendstes Werk und hatte dazu in der That einen bessern Grund als „die Kühnheit, die sich dem Heliodor an die Seite zu setzen wagt“, dessen „Theagenes und Chariklea“ dem Dichter bei dem ersten Entwurf seines phantastischen Reiseromans vorgeschwebt haben mag. Es gehen, wie schon angedeutet, durch „Persiles und Sigismunda“ ein Zug elegischer Stimmung, ein Bewußtsein von fortwährend drohenden Schicksalsschlägen und eine edle Entschlossenheit, ihnen die Reinheit des Herzens, die Unerschütterlichkeit der eigenen Gesinnung und Empfindung entgegenzustellen, die es klar machen, wo der Roman mit der Seele des Dichters verwachsen war, und warum ihn Cervantes überschätzte.

Auf einen völlig andern Boden treten wir in den glänzenden, mannigfaltigen und meisterhaften „Musternovellen“ [1] (Novelas ejemplares; erster Druck, Madrid 1613; neueste Ausgabe, ebendas. 1864), in denen wir die glücklichsten Schöpfungen des Cervantes nächst dem „Don Quijote“ zu erblicken haben. Die „Musternovellen“ gewannen nicht nur um ihres Erfindungsreichthums, ihrer Farbenpracht, ihrer lebendigen Charakteristik und ihres vollendeten Vortrags willen rasch eine große Verbreitung: die meisten derselben dienten zur Unterlage dramati-

---

[1] Deutsche Uebertragungen der „Musternovellen“ als „Lehrreiche Erzählungen des Cervantes“ von J. F. Müller (Zwickau 1826), von Keller und Notter (Stuttgart 1839), von Baumstark (Regensburg 1868), der „Cornelia“ allein von E. v. Reinhardstöttner (Leipzig 1870).

scher Dichtungen und enthalten in der That ein stärkeres dramatisches Element als Cervantes' Schauspiele. „Die kleine Zigeunerin von Madrid" erzählt in reizend-phantastischer Weise die Liebe eines jungen vornehmen Spaniers, Andrea von Carcamo, zur schönen Zigeunerin Preciosa, welche sich schließlich als die von Zigeunern geraubte Tochter einer edlen spanischen Familie ausweist. Der bestrickende Zauber von Preciosa's Auftreten in Madrid und die Züge der Zigeuner im Gebirge werden mit wahrhaft leuchtenden Farben dargestellt; die Charakteristik der vermeinten Zigeunerin, in der das edle Blut ihr unbekannt wirkt, ist von hohem Reiz. Unter den anderen Novellen ragen „Die Spanierin in England", die Geschichte eines Mädchens, welches bei der Expedition der Engländer gegen Cadiz nach England entführt ist und von dort einen vornehmen jungen Engländer durch die Macht ihrer Reize nach Spanien und in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche führt; „Der eifersüchtige Estramadurer", ein echtes Prachtstück spanischen Familienlebens, in welchem das Eifersuchtsmotiv in psychologisch wahrerer und dabei in gewinnenderer Weise verwendet ist als in den gleichzeitigen zu kunstvollen Eifersuchtsdramen; „Rinconete und Cortadillo", eine sevillanische Gaunergeschichte von einer Farbenfrische und einem Reichthum charakteristischer Züge, daß alles Beste der langathmigen Schelmenromane in ihr gleichsam koncentrirt erscheint; „Signora Cornelia", eine in Italien spielende Novelle voll Schwung und leidenschaftlichem Leben, hervor. Allein auch „Die vornehme Dienerin", „Die Nebenbuhlerinnen", „Der freigebige Liebhaber", „Die betrügliche Heirath", „Die Macht des Bluts" und „Der Licentiat" sind mit Zügen und Momenten ausgestattet, daß es für einen andern Geschmack wohl möglich ist, jede derselben den ausgezeichneteren Novellen hinzuzurechnen. „Das Gespräch zweier Hunde" ist ein originelles Capriccio, in welchem Cervantes eine Reihe satirischer Bemerkungen über die Menschenwelt, die er auf dem Herzen hatte, zwei Hunden, Scipio und Berganza, unterlegt, welche sich ihre Beobachtungen und Erlebnisse, gleichsam eine Reihe kleiner Novellen und Genrebilder, mittheilen. Wenn Cervantes das Verdienst, die ersten spanischen Novellen geschrieben zu haben, für sich in Anspruch nahm, so mochte dem unter Hinweis auf Nachbildungen italienischer Novellen und mittelalterliche Sammlungen widersprochen werden. Aber unleugbar blieb es, daß

Cervantes zuerst alle Erscheinungen des modernen spanischen Lebens unter poetischen Gesichtspunkten aufgefaßt und die knappe Form der ältern Novelle erweitert hatte, daß seine „Musternovellen" nicht nur durch die Reinheit ihres Gehalts, sondern vor allem durch die Eigenthümlichkeit der Erfindung und Charakteristik, durch das warme, ja glühende innere Leben und die vollendete Darstellung einer weitern Entwickelung der spanischen Novellistik zum Muster dienen konnten.

Cervantes' Natur und künstlerische Leistungskraft gipfelt im „Don Quijote", einem jener wunderbaren Werke der Dichtung, welche, scheinbar dem Gesetz der Veraltung entzogen, nach Jahrhunderten mit der Gewalt ihres ersten genialen Wurfs, ihrer Grundidee und einer Fülle ihrer Einzelheiten ganz unmittelbar und so lebendig wirken, als wären sie gestern entstanden. Der Dichter erschien in diesem Werk am freiesten und größten, weil er hier seine Eigenthümlichkeit ganz ohne Vorbild walten lassen durfte und die Form seines Romans selbst zu schaffen hatte. „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha"[1] (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha; ältester Druck, Madrid 1605; zweiter Theil 1615; beste spätere Ausgaben von Navarete, ebendas. 1819; von Clemencin, ebendas. 1833; phototypographischer Abdruck der ersten Ausgabe, Barcelona 1872) war allerdings zunächst nur auf eine so energische als ergötzliche Satire gegen die spanische Begeisterung für schlechte Ritterromane angelegt. Aber die Größe von Cervantes' Anschauung, die Tiefe seines Sinnes führten ihn schon im ersten Anlauf über eine bloße Karikatur, zu welcher die ursprüngliche Tendenz leicht verleiten konnte, weit hinaus. Der Junker aus der Mancha, der, um in den herrlichen Romanen des berühmten Feliciano de Silva schwelgen zu können, seine Saatfelder verkauft, der durch wenig Schlaf und viel Lesen sein Hirn austrocknet und zuletzt den Verstand verliert, ward anderseits von Cervantes mit allen rühmlichen Eigen-

[1] Aelteste deutsche Uebertragung: „Don Kichote de la Mantzscha, d. i. Junker Harnisch aus Fleckenland", ins Hochdeutsche versetzt durch Pasch Basteln von der Sohle (Köthen 1619, Frankfurt und Hofgeismar 1649). Spätere vollständige Uebertragungen von Bertuch (Leipzig 1780), von Ludwig Tieck (Berlin 1799—1801; neueste Ausgabe, ebendas. 1853), von Edmund Zoller (Hildburghausen 1867).

schaften des echten Ritterthums und einer idealen Natur ausgestattet. Trotz der Enge seiner Verhältnisse ein Mann von adliger Gesinnung und guter Erziehung, von scharfer Einsicht und gesundem Urtheil in allen Dingen, die außerhalb des Kreises seiner Narrheit liegen, aufopfernd, edelmüthig und wahrhaft tapfer, ist Don Quijote einer Phantastik anheim gefallen, aus welcher es um so weniger eine Rettung gibt, als seine Narrheit und der beste Kern seines Wesens ineinander gewachsen sind und der Junker sich selbst ebenso leicht aufgeben könnte, als den Wahn von der Wiederherstellung des fahrenden Ritterthums. Indem Cervantes diese genial detaillirte Gestalt schuf und ihre Abenteuer mit der fruchtbarsten Phantasie und einer Fülle realen Lebens ausstattete, brauchte er keineswegs seine ursprüngliche Absicht mit einer Darstellung des abstrakten Idealismus und Realismus zu vertauschen oder gar eine pessimistische Satire gegen alle Begeisterung überhaupt, welche der Natur des Dichters fern lag, zu beabsichtigen. Sein Buch wuchs von selbst über den nächsten Zweck hinaus; die Figuren des tollen Junkers und seines bäurischen Schildknappen Sancho Pansa gestalteten sich zu Vertretern zweier grundverschiedenen Lebensanschauungen, durch den Wechsel der persönlichsten Abenteuer hindurch ein allgemeines Menschenschicksal repräsentirend. In seinem Hidalgo traf Cervantes bewußt und unbewußt den ganzen falsch-aristokratischen Drang und Hang seiner Nation, die abenteuernde Ruhmsucht, die in Fleisch und Blut übergegangene Verachtung jeder nützlichen Thätigkeit, den Größenwahn, der mit den besten Eigenschaften verbunden ist und der vom schwärmerischen Ritter selbst auf den nüchternen Bauer übergeht. Mitten in der lustigen Phantastik des „Don Quijote" waren mächtige Züge der Wirklichkeit vorhanden; ein Stück des fabelhaften Heldenthums, welches Don Quijote mit Gewalt wieder erwecken will, war in den Thaten der Konquistadoren und in einzelnen des niederländischen Kriegs eben noch vorhanden gewesen; der kastilische Bauer, der sich rühmt, wenn er nur erst die Insel habe, wolle er sie regieren wie ein Daus, fühlt einen Tropfen jenes Bluts in sich, welches spanische Schweinehirten in gebietende Vicekönige verwandelt hatte. Und in der Mischung des Humors, der hell über die Tollheiten des fahrenden Ritters und seines Schildknappen lacht, mit der feinen, leisen Ironie, die sich gegen den Verstand und die unerschütterliche

Sicherheit der realen Welt und der Alltagsnaturen kehrt, liegt ein Gesammtzug von Größe und Tiefsinn.

Der „Don Quijote“ gehört zu jenen Werken der erzählenden Literatur, deren Hauptgestalten und Hauptsituationen durch tausendfache Wiedererzählung und Erwähnung, durch die zeichnende Kunst und gleichsam auf räthselhaften Wegen Hunderttausenden vertraut geworden sind, welche den Roman selbst in seiner Folge niemals gelesen haben. Daneben ist er eines der gelesensten, der am häufigsten gedruckten Werke der Weltliteratur, und es scheint nicht, daß jemals eine eigentliche Schwächung des Interesses eingetreten sei. So wenig momentane Erfolge beweisen, eine so überzeugende Kraft wohnt der dauernden Nachwirkung eines Buches inne. Der Antheil, welcher seit Jahrhunderten dem „Don Quijote“ zu theil wird, gilt nicht nur seinem genialen Humor, sondern der Kraft einer eigenthümlichen, starken, wenn auch in ihren Aeußerungen schlichten Herzenswärme, die namentlich die novellistischen Episoden des großen Romans durchquillt.

Indem Cervantes die verhängnisvollen Ritterromane (welche er übrigens durch seine Satire vom literarischen Schauplatz vollständig vertrieb) im Hirn des Junkers von der Mancha Gestalt gewinnen ließ, stellte er eine in sich geschlossene, vom Glauben an ihr gutes, ja ihr besseres Recht durchdrungene Welt der realen Welt gegenüber. Don Quijote zieht aus, um in der Weise der fahrenden Ritter Beleidigungen zu rächen, Beschwerden abzuhelfen, Unrecht zu steuern, Mißbräuche abzuschaffen. Voll Selbstgefühl leiht er seinen alten, rostigen Waffen die höchsten Eigenschaften, ernennt seinen alten Jagdklepper zum weltberühmten Roß Rocinante und die Bauerndirne Lorenza Adonzo, die er kaum kennt, zu seiner erhabenen und süßen Herrin Dulcinea von Toboso. Mit jedem Tritte, den sein Roß Rocinante vorwärts thut, mußte er von der Unwirklichkeit seiner Phantasiebilder überzeugt werden. Aber der Glaube an die abenteuerlichen Erlebnisse in ihm ist zu festgewurzelt, und so hält er auf seinem ersten Ausritt die erste beste schlechte Schenke für ein Kastell, Dirnen für edle Fräulein, Maulthiertreiber für feindliche Ritter, Windmühlen für Riesen, friedliche Benediktiner für böse Zauberer. Er, der loyale Spanier, versteigt sich zu den tollsten Ungesetzlichkeiten, indem er Galerensklaven die Freiheit gibt (die ihn zum Dank dafür halb todt prügeln), Hammelherden niederreitet

und eine Procession von Geislern, die das Bild der heiligen Jungfrau in ihrer Mitte führen, auseinander sprengt, um eine vermeintlich gefangene Dame zu befreien. Und so siegreich wirkt seine innere Ueberzeugung, sein Glaube an sich selbst, auf alle seine Umgebungen, daß die einfachen Hirten der Sierra Morena zwar an seiner Narrheit nicht zweifeln, ihn aber doch mit Achtung behandeln, daß sein Schildknappe, der derbe Bauer Sancho Pansa, zwar in jedem einzelnen Fall die Thorenstreiche seines Herrn erkennt, aber im ganzen und für die Zukunft dem Stern desselben vertraut. Bezeichnend für Cervantes' Art ist es, wie er einige Male die Abenteuer des Helden durchkreuzen und unterbrechen, ihn in die gewohnten Verhältnisse eines kleinen Landedelmanns zurückkehren läßt, um die ganze Stärke der Wahnvorstellungen Don Quijote's zu erweisen. Pfarrer und Barbier vermögen weder mit dem Verbrennen der Ritterbücher, noch mit den scharfsinnigsten Reden den farbigen Schleier vor Don Quijote's Augen zu zerreißen. Demgemäß zieht er auch im zweiten Theil tapferlich aus, eine neue Reihe von Abenteuern bestehend, immer zu Boden geworfen, aber niemals verzagend, so lange er mit seinem furchtlosen Herzen, seiner geschäftigen Phantasie und seinem treuen Schildknappen einer ganzen Welt allein gegenübersteht. Eine völlige Wandlung aber tritt ein, der Held verliert gleichsam das Beste seines Wesens im Augenblick, wo er an dem Herzogshofe der Gegenstand eines bewußten unwürdigen Spiels anderer mit seiner Narrheit wird. Freilich gibt diese Episode, in der Cervantes von der höhern Gesellschaft Spaniens wahrlich kein Schmeichelbild entwirft, Anlaß zu den prächtigen, in ihrer Art unübertrefflichen Scenen, in denen Sancho Pansa zum Statthalter einer „Insul" ernannt wird, und während man sich auf seine Kosten ergötzen will, durch seinen gesunden Verstand und das angeborne spanische Herrschtalent die Lacher zum Schweigen bringt. Wenn schließlich Don Quijote die Narrheit des fahrenden Ritterthums, das ihm seine letzten Abenteuer mit Recht verekelt haben, mit der neuen Phantastik eines arkadischen Schäferdaseins vertauscht, so verräth sich darin doch, daß das Selbstbewußtsein, welches ihn einst über den Widerstand und den Spott der ganzen Welt hinweggetragen hat, jetzt gebrochen ist. Erschütternd und versöhnend zugleich wirken die letzten Kapitel des Buches, in denen der alternde Phantast plötzlich den Blick für den Werth und das Wesen der Dinge zurück-

gewinnt, und an die Stelle der Theilnahme, die wir an der komischen Heldengestalt empfanden, ein beinahe tragisches Mitgefühl tritt.

Cervantes' „Don Quijote" leitete die Opposition der folgenden Jahrhunderte gegen überlebte, hohl gewordene Ideale ein. Man muß Vischer zustimmen, wenn er meint, „mit einem Werk der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman und schließlich den wirklichen Roman selbst geschaffen zu haben, das ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Diese Ironie des Ritterthums ist zugleich Volksroman, nimmt im Volk den Ansatz zum Spott gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie". Aber man darf nicht vergessen, daß sich Cervantes' Spott nicht gegen eine einzige wirkliche Tugend, gegen eine einzige rühmliche Eigenschaft der überlebten Welt, deren auch die lebende Welt nicht entrathen kann, richtet. — Wie alle großen Meisterwerke schließt der „Don Quijote" eine Tiefe und reiche Mannigfaltigkeit des Lebens in sich ein, welche es ermöglichen, daß bald die eine, bald die andere Seite besonders hervorgekehrt werden kann. Keine Betrachtung wird es übersehen dürfen, daß mit diesem Roman Cervantes und durch ihn Spanien einen entscheidenden Antheil am Gewinn jener vorurtheilslosen, freien und tiefen Erkenntnis des Lebens und seiner Widersprüche und der menschlichen Natur hatte, welche als unverlierbares Erbe der Renaissance kommenden Generationen überliefert wurde.

Viertes Buch.

Die Reformation.

Fünfundvierzigstes Kapitel.

Deutschland im Beginn der Reformation.

Als das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu Ende ging, war die große Renaissancebewegung auf ihrem Höhepunkt angelangt; sie schien mit voller Gewalt und trotz aller ihr entgegenstehenden Elemente und Mächte auch Deutschland ergreifen und eine Zeitlang ausschließlich beherrschen zu wollen. Ehe indeß die Anschauung der Humanisten die Massen durchdrungen hatte (selbst die aufregenden und geräuschvollen Kämpfe, die aus dem Streit Johann Reuchlins mit den Kölner Dominikanern und Scholastikern hervorgingen, blieben auf verhältnismäßig kleine Kreise beschränkt!), begann, von Deutschland ausgehend, recht eigentlich aus dem Herzen des deutschen Landes und Volks entspringend, die zweite und größere Bewegung des Jahrhunderts — die Reformation. Im Vergleich zu allen anderen weltgeschichtlichen Umwälzungen die tiefste, allgemeinste und folgenreichste, zog diese ungeheure Bewegung wohl ganz Europa in Mitleidenschaft, hatte aber ihren Mittelpunkt in Deutschland und sog ihre stärkste Kraft aus jener nun ein Jahrhundert lang genährten Sehnsucht des deutschen Volks nach einer Reformation an Haupt und Gliedern, nach einer gereinigten Kirche. Hundert neue Vorstellungen und Ideale, welche durch die gewaltige Erschütterung und ihr Zusammengreifen mit anderen Bewegungen in den Völkern wie in den einzelnen erweckt wurden, erschienen klein im Vergleich mit dem Traum von der reinen, unbefleckten, heiligen Kirche, die widerspruchslos über der Welt walten sollte. Nur zu bald mußten die Hunderttausende der Sehnsüchtigen erkennen, daß auch das Evangelium, wie es von Wittenberg aus verkündet worden, diese Kirche nicht bringen werde, nur zu rasch gingen die sehnenden Geister und Gemüther weit aus einander; aber ohne die alte

Sehnsucht nach der gereinigten Kirche hätte selbst die gewaltige Natur, die Riesenkraft eines Luther wenigstens im Beginn der Reformation nicht vermocht, so ungeheure Wirkungen zu erreichen.

Der Anfang der kirchlichen Reformation mit Luthers Thesen wider den Ablaßhandel und Ablaß, mit der darauf folgenden Polemik zwischen dem Doktor von Wittenberg und den unberufenen Verfechtern der Kirche und ihrer mißbräuchlichen Praxis, das plötzliche überraschende Hinaustreten der tiefsten und entscheidendsten Glaubensfragen auf den offenen Markt, die allgemeine volksthümliche und leidenschaftliche Diskussion über Glauben und gute Werke, welche sich bereits in den ersten Monaten an Luthers Auftreten knüpften, waren gleichwohl nur Vorspiele des Ungeheuren, was von allen Seiten erwünscht und gefürchtet, ersehnt und erwartet ward. Die starke und allseitige Betheiligung an kirchlichen Streitpunkten ließ das weit hinter sich, was in den Tagen der Hussiten und des Baseler Koncils erlebt worden war; aus den Tiefen des deutschen Volkslebens quoll plötzlich jener alles vergessende Eifer, jene leidenschaftliche Hingabe an außerirdische Dinge, die, im Verlauf der Reformation tausendfach gehemmt und abgelenkt, jetzt mit elementarer Gewalt wirkte. Dazu aber kam, daß die Reformation in einer Periode anhub und sich ausbreitete, in welcher schon tausendfacher Gährungsstoff zusammengehäuft war. Die zahlreichen immer wieder vereitelten und mißglückten Versuche Kaiser Maximilians I. zu einer großen Reichsreform hatten Fürsten und Stände mit Unruhe erfüllt, Zustimmung, Zweifel und Widerstände wach gerufen — jede Art von Erwartungen über die künftige bessere Gestaltung des heiligen römischen Reichs gefördert. Die Fürstenmacht strebte mächtig empor und war fest entschlossen, ebensowohl die kaiserliche Gewalt einzuschränken, als alle widerstrebenden Elemente im Reich und in den eigenen Landen zu besiegen. Reichsadel und Reichsstädte standen sich in ihren Sonderinteressen schroffer als je gegenüber und empfanden doch gemeinsam die Noth und das Unbehagen der Zeit. Ein außerordentlicher Umschwung und Umschlag der materiellen Entwickelung drückte auf ritterliche und bürgerliche Kreise. Unter der hörigen Bauernschaft gährte es in beinahe allen deutschen Landschaften. Ein dunkles Verlangen nach einer Aenderung der Zustände war in den Massen wie in den auserwählten Kreisen

vorhanden, es wuchs in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in die Breite wie in die Tiefe. Mitten in diese Stimmung hinein traf das zündende Auftreten des großen Reformators. Luther selbst vermochte sich nur wenige Jahre über die nächste Wirkung seiner Lehre und seiner Stellung zur zeither herrschenden Kirche zu täuschen. Von der Leipziger Disputation (1519) an, wo er den ganzen Gegensatz der Anschauungen, von denen seine Seele ergriffen war, zur kirchlichen Praxis überschaute, zur Tradition nicht der ältesten, aber der Kirche seit mehreren Jahrhunderten — sah er Stürmen und Kämpfen der gewaltigsten Art glaubensmuthig entgegen. „Wenn Du das Evangelium recht verstehst", rief er dem vermittelnden Spalatin zu, „so glaube ja nicht, daß dessen Sache ohne Tumult, Aergernis und Aufruhr ausgeführt werden kann. Du wirst aus dem Schwert keine Feder, aus dem Krieg keinen Frieden machen: das Wort Gottes ist ein Schwert, ist ein Krieg, ist Zerstörung, ist Aergernis, ist Verderben, ist Gift, und, wie Amos sagt, wie der Bär auf dem Wege und wie die Löwin im Walde, so tritt es den Söhnen Ephraim entgegen."

Die Luther'schen Schriften, die zwischen 1518 bis 1521, bis zum Wormser Reichstag, hervortraten, rissen die ganze Nation in die kirchliche Streitfrage hinein, erhoben die theologische Spekulation zum stärksten Interesse des Tags, zwangen die Humanisten, die weltlichen Reformer und Politiker, Anschluß an die Sache der Kirchenreformation zu suchen. Der große Kampf um den Satz, daß nur der Glaube und nicht die Werke die Seligkeit zu gewinnen vermögen, ward zum Kampf Deutschlands gegen Rom und seine Hierarchie. „Niemals, so lange das deutsche Volk lebt, hat sein innerstes Wesen sich so rührend und großartig offenbart. Alle schönen Eigenschaften deutschen Gemüths und Charakters traten zu dieser Zeit in Blüte: Begeisterung, Hingebung, ein tiefer sittlicher Zorn, inniges Suchen des Höchsten und ernstliche Freude am systematischen Denken." (Gustav Freytag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", Leipzig 1879, 2. Bd., S. 51.) Daneben aber regten sich alle Geister, die in einer gährenden Zeit und in so mannigfach zerklüfteten, die schroffsten Gegensätze aufweisenden Zuständen zur Geltung kommen. Ein Thronwechsel, welcher in den Beginn der Reformation fiel und (1519) an die Stelle des alternden Kaisers Maximilian seinen jugendlichen Enkel Karl I. von Spanien

(Karl V.) setzte, steigerte zunächst alle Erwartungen und Hoffnungen der Nation. Als der Kaiser diesen Erwartungen nicht entsprach, riß der revolutionäre Zug und Drang erst einen Theil des Adels, dann die Bauern in gewaltsame Versuche zur Neugestaltung des Reichs, zum Umsturz alles Bestehenden hinein; die wachsende Gewalt der kirchlichen Bewegung erfüllte die deutschen Fürsten mit dem Muth, der kaiserlichen Gewalt zu trotzen und, indem sie die neue Lehre gegen Karl V. schützten und verfochten, ihre alten Unabhängigkeitsgelüste durchzusetzen. Als um 1517 die ungeheure Umwälzung begann, sah man ahnend, hoffend, fürchtend irgend einem neuen Zustand im Reich entgegen; als um die Mitte des Jahrhunderts der neue Zustand mit dem Passauer Vertrag und dem Augsburger Religionsfrieden staatsrechtliche Grundlage und Geltung gewann, glich er schwerlich einer einzigen jener Voraussetzungen, unter denen in allen Kreisen die Reformation begrüßt worden war, und entsprach dennoch dem Gang der Dinge im letzten Menschenalter. Zwischen dem Wormser Reichstag, auf dem zuerst der unversöhnliche Zwiespalt des innersten Wollens und Bedürfens der Nation mit der habsburgisch-spanischen Haus- und Weltpolitik ihres Kaisers hervorgetreten war, und dem Augsburger Religionsfrieden lagen Sickingens Erhebung, die Zerstörungen und wilden Schlächtereien des Bauernkriegs, die phantastische Empörung der Wiedertäufer, der Schmalkaldische Krieg und die Erhebung gegen den Kaiser, durch welche Moritz von Sachsen und seine Verbündeten die Anerkennung der neuen Kirche ertrotzten, lagen unübersehbare äußere und innere Kämpfe, tausende von Tragödien des Einzellebens, gewaltige Wandlungen in Sitte, Lebensanschauung und Denkweise, eine völlige Umwandlung der Bildung. So stark, so alles überwältigend war der von Luther gegebene Impuls gewesen, so entscheidend war er mit dem Sehnen und innern Ringen des deutschen Volks seit Menschenaltern zusammengetroffen, daß alles Leben und Lebensinteresse in Deutschland eine theologische Seele, einen religiösen Anstrich erhielt. Im Sinn einer freien weltlichen Bildung, zu der eben die Humanisten den Anlauf genommen hatten und die sich nur eine kurze Zeit neben und über den reformatorischen Geisteskämpfen zu behaupten vermochte, konnte die neu erstehende Obmacht und gewaltige Herrschaft der Theologie ein Rückfall ins Mittelalter gescholten werden. Auch nahm die Luther'sche Lehre rasch genug den Anlauf, gleich der

Kirche des Mittelalters, alles vom Mitleben auszuschließen und zu vernichten, was sich ihr nicht ein- und unterordnen wollte. Dennoch war durch den unheilbaren Bruch mit einem Jahrtausend kirchlichen Lebens, durch den gewaltigen ersten Anlauf, die Kühnheit des Angriffs, die Verlegung der letzten und höchsten Autorität in die Heilige Schrift, die jedem offen lag und die von den Einzelnen gedeutet werden mußte, durch das Bündnis der Reformation mit weltlichen Gewalten und tausend Bedürfnissen und Richtungen des deutschen Volkslebens eine völlige Wiedererstarrung ausgeschlossen, die neue Kirche außer Stande, je, wie die alte, zur unentrinnbaren Gewalt zu werden. Wenn ein Historiker (Droysen, „Geschichte der preußischen Politik", 2. Theil, S. 100) die erste Wirkung der Reformation dahin charakterisirt, daß gleichsam alles in seinen Grundlagen gebebt habe: „die Gewohnheiten, die Meinungen, die Ordnungen in Staat und Familie, das ganze Leben, es gab nichts, das nicht mit erschüttert, bis in sein innerstes Wesen, in dem Gedanken seines Daseins getroffen wurde; es hat nie eine Revolution gegeben, die tiefer aufgewühlt, furchtbarer zerstört, unerbittlicher gerichtet hätte", so darf man dem hinzufügen, daß das bleibende Resultat einer solchen Umwälzung keine Rückkehr in die Gebundenheit des Mittelalters bedeuten konnte, so schnell und weithin erkennbar die Tendenz dazu hervortrat. Es scheint fraglos, daß ein Theil der schweren inneren Kämpfe Luthers in der Erkenntnis und Ahnung gerade hiervon ihren Ursprung hatte.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde unter den Wehen der Reformation eine literarisch-reiche, hochbedeutsame Zeit. Alle Elemente, alle Kräfte und Richtungen der Bewegung suchten Geltung und Wirkung durch Wort und Schrift, bedienten sich der Presse als weitwirkenden Mittels und spiegelten sich in jener Literatur, welche zwar momentan nur dem Kampf des Augenblicks diente, aber durch die Kraft und den glücklichen Sinn ihrer Träger hier der Begeisterung und dem idealen Schwung der religiösen Gesinnung Ausdruck lieh, dort in hochcharakteristischen Bildern das Leben einer großen Zeit festhielt und sonach bleibender Leistungen nicht entbehrte. Keine Seite, und beinahe könnte man sagen, keine Einzelheit der rollenden Bewegung, die uns aus der deutschen Literatur des Zeitraums nicht entgegenträte.

Die Reformation als eine Umwälzung, welche alle Schich-

ten des deutschen Volks ergriff, alle Stände mit einem Gefühl der Gemeinsamkeit durchdrang, durch die große Bibelübersetzung Luthers und die allgemeine Vertrautheit mit den biblischen Büchern einen festen und unverrückbaren geistigen Hintergrund gab, schuf eine Poesie und Literatur von höchster Volksthümlichkeit. Die Erregung der Massen und die Stärke und der Tiefsinn der Individuen trafen in den meisten literarischen Schöpfungen zusammen, die Eigenthümlichkeit der deutschen Poesie des 16. Jahrhunderts beruht zum guten Theil in ihrer Allverständlichkeit; dieselbe Macht der Zeit, welche berühmte Humanisten von der lateinischen Rhetorik zur deutschen Sprache führte, hinderte in der ersten Hälfte der Reformation das Emporkommen einer exklusiven, nur einzelnen Volksschichten verständlichen Literatur. Die individuellen Talente dieser denkwürdigen Zeit nähern sich dem Wesen und der Wirkung der Volkspoesie im engern Sinn, so weit das innerhalb der modernen Literatur überhaupt möglich ist; sie heben sich scharf genug von einander ab und haben doch alle einen gemeinsamen Zug. Selbst das eigentliche Volkslied nimmt, der Fixirung durch die Presse ein letztes Mal Trotz bietend, in den ersten Jahrzehnten der Reformation noch einmal einen Aufschwung und wirkt auf die Posie der einzelnen zurück. Daneben aber zeitigte das großartige innere Ringen, das keiner begabten Natur erspart blieb, die unerschütterlichsten Ueberzeugungen, die eigenthümlichsten Anschauungen auch der Dichter, und die Mischung, in welcher in den literarischen Leistungen und Schöpfungen des Reformationszeitalters das Allgemeine und das Besondere auftritt, bietet ein geradezu unerschöpfliches Interesse. Wie jede revolutionäre Geschichtsepoche hatte auch die Reformationszeit einen Ueberfluß von jugendlich aufstrebenden, einen raschen Anlauf nehmenden Naturen, die dann klang- und spurlos verschollen, und dicht daneben Talente, die erst nach langer Lebensfahrt und mannigfach irre gehenden Bestrebungen einen Theil ihres Wesens in einem bleibenden literarischen Werk zu koncentriren vermochten.

Der Grundcharakter der deutschen Literatur dieses Zeitraums — Ausnahmen und abweichende Einzelerscheinungen beiseite gesetzt! — ist der einer Literatur des Kampfes. Im prächtigen und treffenden Bild schildert Ludwig Uhland ihre Gesammterscheinung, wenn er in einer seiner Vorlesungen (Uhland, „Geschichte der deutschen Dichtkunst im 15. und 16.

Jahrhundert", Schriften zur Geschichte der Sage und Dichtung) hervorhebt: „War gleich die Dichtkunst dieses Zeitraums nur das Werkzeug anderer Zwecke, so war doch dieses Werkzeug ein kräftig bewegtes, eine klingende, funkenschlagende Waffe. Die Angelegenheiten, denen sie diente, waren in lebhafter Schwingung, in heftigem Kampf begriffen, und so erscheint auch sie kampfrüstig und schlagfertig. Sie ist oft mehr eine Fechtkunst als eine Redekunst, oder sie ist die Rede eines Predigers im Lager, der Gesang eines Landsknechts. Ohne Zartheit und Anmuth, ist sie oft derb bis zur Roheit, ungeschliffen, wenn sie nicht Schärfe hätte; wo sie kunstreich sein will, wird sie steif und trocken; will sie sich zierlich geberden, wird sie ungelenk; hat sie Frieden, so wird sie langweilig. Aber auf dem Kampfplatz oder auf der Bühne frischer Volkslust offenbart sie ihre eigenthümlichen Tugenden: Kraft im Ernst und im Scherz, tüchtigen Witz, gesunden Welt- und Hausverstand. Man muß sich zu den Streitgedichten jener Zeit immer den Mann und seine Kampfstellung hinzudenken, dann wird das starre Rüstzeug sich klirrend bewegen".

Sechsundvierzigstes Kapitel.

Luther und die deutsche Bibel.

Im Mittelpunkt der gesammten deutschen Literatur wie des gesammten deutschen Lebens des 16. Jahrhunderts stand die gewaltige, alles überragende Gestalt Luthers. Der Reformator, welcher mit der ganzen Unwiderstehlichkeit einer großen Natur und einer großen Sache vom Augenblick seines Auftretens an Millionen von Herzen ergriff und an sich riß, der alle Geister in Deutschland mehr oder minder beeinflußte und je länger um so ausschließlicher die Phantasie der Volksmassen erfüllte und beherrschte, würde trotz der ungeheuren Wirkung seiner Persönlichkeit, trotz des Zusammenklangs seines Wesens mit den offenkundigen und geheimen Idealen des deutschen Volks, nicht die tiefgehende Wirkung auch auf die weltliche Dichtung, auf die gesammte Literatur seiner Tage gewonnen haben, wenn er nicht zugleich ein vollkräftiger Dichter, der sprachgewaltigste und vielseitigste Schriftsteller seiner Zeit gewesen wäre. Die verschiedenen geistigen Elemente seiner mächtigen, weltüberschauenden Natur und die Anknüpfungen, die seine volksthümliche und doch ureigene Bildung an die geistigen Richtungen der Vergangenheit und Gegenwart besaß, der innerste Drang seiner Seele, mit dem Evangelium alles zu durchdringen, was sich dem Evangelium nicht offenbar feindselig und widerstreitend entgegenstellte, gaben ihm im Verein mit der Bedeutung seiner Sache und der geradezu ungeheuren Thätigkeit, die er entfaltete, eine literarische Stellung, ebenso ohne allen Vergleich wie seine weltgeschichtlich-kirchliche Stellung. Nicht bloß von einem mächtigen Einfluß des Reformators auf die deutsche Literatur des 16. Jahrhunderts läßt sich sprechen, sondern schlechthin kann behauptet werden, daß von Luther und seinem Geist ein großer Theil der Literatur ausgeht, daß Luther und seine Sache das

belebende Princip ganzer Literaturgebiete waren, die der Theologie und der theologischen Polemik fern lagen. Die Wirkung des Ursprünglichen, Dämonischen in Luther begleitete die unvermeidlichen Wandlungen seiner religiös-politischen Ueberzeugungen, sie gab sich in der unabsehbaren Reihe seiner Schriften kund und siegte über alle Widersacher und kaltsinnigen oder zweifelnden Freunde. Dies Hauptmoment für die Beurtheilung der historischen und wahrlich auch der rein literarischen Größe Luthers hebt Karl Hase in seiner wundervollen Charakteristik des Reformators eindringlich hervor. „Der Zeiten Umschwung, an dessen Spitze er stand, ist als schroffer Gegensatz in sein Leben gefallen. Er hat den Papst für den allerheiligsten und allerhöllischsten Vater gehalten. In seiner leidenschaftlichen Erregung wechselten stürmisch die Gefühle. Sein Leben galt der Freiheit des Geistes, und er hat für den Buchstaben geeifert. Er ist im Vertrauen auf die alleinige Macht des Geistes dem Sturm der Reformation in die Zügel gefallen und hat gelegentlich gerathen, den Papst sammt seinem Gesinde im Tyrrhenischen Meer zu ersäufen. Aber allezeit hat er in unbedingter Redlichkeit seine Ueberzeugung ausgesprochen und war jedem irdischen Interesse fremd. Mit kräftiger Sinnlichkeit stand er festgewurzelt in die Erde, aber sein Haupt reicht in den Himmel. An schöpferischem Geist war seiner Zeit keiner ihm gleich, seine Reden sind oft derber, als selbst seiner derben Zeit erlaubt schien, aber an volksthümlicher Beredsamkeit ist nie seines Gleichen gewesen in deutschen Landen. Aus Angst und Zorn wuchs ihm die rechte Freudigkeit im Kampf. Wo er einmal Unrecht erkannte, sah er nichts als Hölle. Aber seine Bedeutung besteht weniger in seinen losreißenden und zerstörenden Thaten — andere konnten sich leichter und entschiedener von der alten Kirche losreißen, — vielmehr in seiner auferbauenden Macht, in seiner begeisterten Glaubens- und Liebesfülle; obwohl er in trüben Stunden durch des Teufels Anfechtung Gott und Christum und alles mit einander zu verlieren meinte. Zumal Gegnern gegenüber hat er sich gefühlt und unbefangen ausgesprochen, daß er ein erwähltes Rüstzeug Gottes sei, im Himmel, auf Erden und in der Hölle bekannt: aber mit seiner Persönlichkeit hatte das nichts zu schaffen, er wollte nichts wissen von lutherischer Lehre und sein hehres Gottvertrauen galt nicht seiner eigenen Rettung aus Gefahren, sondern dem

Glauben, daß Gott alltäglich zehn Doktor Martinus erschaffen könne. Abgeschmackte Vorwürfe und beschränkte Rechtfertigungen sind verschollen, solch ein Mann gehört nicht einer Partei an, sondern dem deutschen Volk und der Christenheit." (Hase, „Kirchengeschichte", 10. Aufl., Leipzig 1877, S. 413.)

Luthers Leben gehört im weitesten Umfang der Welt- und Kirchengeschichte des 16. Jahrhunderts an: jeder Monat und beinahe jeder Tag desselben erscheint seit dem entscheidenden 31. Oktober 1517, an welchem der Wittenberger Augustinermönch und Professor seine Thesen wider den Ablaß an der Thür der Schloßkirche zu Wittenberg anschlug, mit den Geschicken der Kirche und des deutschen Volks bedeutungsvoll verknüpft, und so ungeheuer und ausgebreitet die literarische Thätigkeit Luthers war, so trat sie unzähligemal hinter seine persönliche Wirkung zurück. Die Vorbereitungs- und Bildungszeit, in welcher die starke Größe und die innere Selbständigkeit des einzigen Mannes reiften, war gleich wichtig für seine nachmalige literarische wie für seine persönliche Entwickelung. An dieser Entwickelung hatte nach Luthers eigenen kräftigen Bekenntnissen eine selten harte Jugend entscheidenden Antheil. Der Abkömmling einer thüringischen Bauernfamilie, die seit langem im Dorf Möhra bei Eisenach gesessen, der Sohn des Hans Luther, der von Möhra ins Mansfeldische verzogen war, um sich dem Bergbau zu widmen, ward Luther am 10. November 1483 (1484?) zu Eisleben geboren, streng und hart erzogen, früh für die Studien bestimmt und 1497 mittellos nach Magdeburg und nachmals nach Eisenach zur Schule geschickt, um durch Almosen sich zur Universität hindurchzuschlagen. Glücklicher als tausende von fahrenden Schülern seiner Zeit, fand der junge Luther im Haus der wohlhabenden Wittwe Ursula Cotta Aufnahme, damit die Möglichkeit zu ernsten und anhaltenden Studien, die er auf der Erfurter Hochschule, welche er 1501 bezog, mit dem glücklichsten Erfolg fortsetzte. Die Verhältnisse seines Vaters hatten sich inzwischen gebessert, derselbe konnte ihm den Aufenthalt auf der Universität erleichtern und bestimmte ihn zum Studium der Rechtswissenschaften. Als Vorschule dazu widmete sich Luther sowohl der scholastischen Theologie und Philosophie wie dem Studium der klassischen Autoren, welches durch Johannes Lang und Crotus Rubianus damals in Erfurt in besonderer Blüte stand. Doch war schon in jenen Tagen ein Zug und Sinn in ihm

lebendig, welcher ihm alle seine Studien und weltlichen Interessen nichtig erscheinen ließ gegenüber der Frage seines Seelenheils. Unwiderstehlich trieb es ihn zur Versenkung in die Grundfragen der christlichen Religion, derselbe Drang, welcher die deutschen Mystiker des Mittelalters erfüllt, war in seiner Seele erwacht. Die äußere Lebensgestaltung mußte dem innern Zug einer so mächtigen Natur fraglos folgen, der äußeren Zeichen, die hinzutraten, hätte es kaum bedurft: Luther warf die Rechtsstudien wie die römischen Dichter hinter sich, trat gegen den Willen und den Wunsch seiner Eltern im Juli 1505 in das Augustinerkloster zu Erfurt und erhielt 1507 die Priesterweihe. Er widmete sich dem neuen Stand und Beruf mit leidenschaftlich inniger Hingebung. „Ist je ein Mönch in den Himmel gekommen durch Möncherei, so wollte auch ich hineingekommen sein!" rief er in späteren Jahren aus. Das Kloster brachte ihm gewaltige, ja verzweifelte innere Kämpfe, er versank in dumpfe Schwermuth, in die markverzehrende Grübelei, welche thatkräftigen, aber tiefen Naturen leicht als Zugabe ihres Wesens gesetzt ist, er rang mit den Dämonen seiner Phantasie und seines heißen Verlangens nach Reinheit und Seligkeit. In der Augustinischen Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben und durch den Glauben allein fand er den erlösenden Ausweg. Die in diesen Seelenkämpfen gewonnene Ueberzeugung hielt er fest, auch als in sein äußeres Leben eine entscheidende Wendung trat. 1508 ward er von seinem Provinzial nach Wittenberg gezogen und übernahm ein Predigtamt und eine Professur der neuerrichteten Universität. In voller, mit der Tradition der Kirche übereinstimmender Frömmigkeit sah er 1510 Rom, wohin er in Geschäften seines Ordens geschickt war. Aber die Bußübungen, denen er sich hier unterzog, erstickten ihm die innere Gewißheit nicht, daß das Heil nur vom Glauben komme, und die ganze Pracht Roms, das er im Glanz der Tage Julius' II. sah, blieb ohne tiefern Eindruck auf ihn; erst nach Jahren begannen die Bilder der Verweltlichung und der Korruption des Klerus, die er hier geschaut, in seiner Seele nachzuwirken. Nach Wittenberg heimgekehrt, trat er wieder in die alten Verhältnisse ein, wieder wie sonst seinen Studien der Paulinischen Briefe, der Schriften des heiligen Augustinus, seinen Vorlesungen an der Universität und seiner Seelsorge lebend. Daß diese bedeutende, aber stille Existenz einen weltgeschichtlichen Sturm ohne gleichen ent-

fesseln würde, hätte noch kurz vor den entscheidenden Thesen wider den Ablaß niemand vorausgesehen. Aber mit den zunächst nur gegen den frechen Ablaßkrämer Tetzel, der ihm die eigene Nachbarschaft unsicher machte, gerichteten Sätzen und den unmittelbar nachfolgenden Schriften trat Luther aus den engen Kreisen seines seitherigen Lebens heraus. Sein Protest gegen den unerhörten Mißbrauch der kirchlichen Autorität traf ins Herz der Massen, Gebildete wie Ungebildete jauchzten ihm zu, Luther war mit einem Schlag ein Held des deutschen Volks, Hunderttausende blickten von Stund an gespannt auf sein Thun und Lassen. Von hier an gehört sein Leben in den großen Zusammenhang der Weltgeschichte, jeder Schritt, den er that, hatte weit nachwirkende Bedeutung. Nur flüchtig darf hier an die Hauptmomente seines Lebens erinnert werden. Die Jahre 1518 und 1519 drängten ihn, der standhaft an seinen Erkenntnissen und Empfindungen festhielt, wider Willen in die Stellung eines Ketzers hinein: die Kurie, schlimm berathen, von hochmüthigen geistlichen und literarischen Gegnern angestachelt, zwang dem im tiefsten Herzen Bescheidenen die Rolle des Reformators im Beginn förmlich auf. Einmal aber darüber klar, daß die Christenheit von ihren höchsten Vertretern nichts zu hoffen habe und daß für seinen reinen Glaubensdrang in dieser Kirche kein Raum mehr sei, beschritt Luther die neuen Pfade im Sturm, ohne Wanken und Verzagen. Das Jahr 1520 brachte mit den Schriften „Vom Papstthum zu Rom“, „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche“, „An den christlichen Adel deutscher Nation, von des christlichen Standes Besserung“, „Von der Freiheit eines Christenmenschen“ die entscheidende Wendung. Fortan mußte Luther entweder als Ketzer auf dem Scheiterhaufen enden, oder die ganze Christenheit und wenigstens sein Volk von Rom losreißen. — 1521 hatte Luther vor Kaiser und Reich zu Worms für seine Lehre einzustehen, verweigerte jeden Widerruf und fühlte, daß er dabei die gesammte Kraft des gährenden, leidenschaftlich bewegten Deutschland hinter sich hatte. In seiner Zuflucht auf der Wartburg, die ihm sein Landesherr bereitet (1521—1522), schien der Reformator zunächst nur als Schriftsteller wirken zu wollen, die gewaltigste und folgenwichtigste literarische That seines Lebens, die deutsche Bibelübertragung, ward hier mächtig gefördert. Aber kaum durch die Wirrnisse und Ausschreitungen der von ihm selbst entfachten

Bewegung wieder an deren Brennpunkt Wittenberg zurückgerufen, erscheint er auch aufs neue in der vollen Thatkraft seines Gesammtberufs. Von hier an galt es ihm, dem Zerstörungsproceß der Kirche, der sich an seine Lehre anschloß und anschließen wollte, Einhalt zu thun; der konservative Zug seines Wesens entfremdete ihn rasch ganzen Reihen seiner Bundesgenossen, gegen die adligen Reichsreformer, die rebellischen Bauern, die Sekten- und Schwarmgeister, den religiösen Radikalismus und alle Lehrmeinungen, die ihm den Bestand der neuen Kirche zu gefährden schienen, brach er mit demselben Ungestüm und der gleichen Ueberzeugungsglut los, die er im Kampf wider den „römischen Antichrist" zu bewähren hatte. Für die weltliche Aufrichtung der neuen Kirche blieb, da Karl V. sich dem Evangelium hartnäckig verschloß, nur der Anschluß an die evangelisch gesinnten Fürsten und Reichsstädte übrig. Ihre alte, auf Erweiterung der eigenen Macht abzielende Opposition gegen das Reich ward damit zu Luthers tiefem Schmerz mächtig gefördert. Mit beinahe übermenschlicher Arbeit half er die neue Lehre und Kirche aus der ungeheuren Sturmflut ans Land und unter Dach bringen, er lehrte, entfachte, leitete, zügelte, ermuthigte und schalt die tausende seiner Gehülfen am Werk, er gab dem gesammten deutschen Leben vom Fürstenhof bis zur Bauernhütte neue Grundlagen und neue Gesinnungen, er erreichte Ungeheures, so weit das Erreichte auch hinter seinen frommen Wünschen und heißen Gebeten zurückblieb. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens, von 1526—1546, erscheint seine Kraft und Energie ungemindert, wenn auch der freudige Schwung und die kühnen Hoffnungen seiner ersten Periode ihn zum Theil verlassen hatten. Er blieb bis zu seinem am 18. Februar 1546 erfolgten Tode der eigentliche Mittelpunkt der deutschen Geschichte seiner Zeit, an Bedeutung, und nicht bloß an innerer, Kaiser Karl V. weit überragend. Sein Leben und sein Charakter, die offen vor aller Augen lagen, mit allen Mängeln und Schwächen, den Angriffen von zehntausenden wüthender Gegner ausgesetzt, ward von dem weitaus größten Theil des deutschen Volks mit den Gefühlen aufrichtiger Bewunderung betrachtet, das Bild des Reformators war in der Vorstellung von Millionen lebendig und half die bleibende Wirkung seiner Schriften verstärken und gelegentlich läutern.

Luthers dichterische Begabung leuchtete im Grunde aus allen

seinen Schriften so klar hervor wie die Gewalt seines Worts überhaupt. Die Fülle von Streitschriften, An- und Abmahnungen, Erklärungen und herzlichen Ansprachen, die seiner Feder entquoll, weist überall wahrhaft poetische Stellen, Bilder, die des kühnsten und tiefsten lyrischen Dichters würdig sind, neben den schlagkräftigen und oft den derbsten Ausdrücken volksthümlicher Beredsamkeit auf. So kann man sagen, daß die Prosaschriften Luthers der Literatur auch da bleibende Dienste geleistet haben, wo sie zunächst in den Dienst des Tages gestellt waren. Aber im engern Sinn gehören der deutschen Literatur doch vor allem seine eigenen Gedichte und die große Bibelübersetzung an, die nach Gödeke's vortrefflichem Wort der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts „den epischen Hintergrund gewann, auf den nur zurückgedeutet werden durfte, um ganze Reihen von Vorstellungen und Empfindungen wie durch Zauberschlag zu erwecken". (Gödeke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung". Buch IV, § 121.) Luther ward der Schöpfer eines evangelischen Kirchenliedes, welches einen der wichtigsten und bedeutsamsten Bestandtheile der deutschen Lyrik des Reformationszeitalters bildete. Neben dem eigenen Bedürfnis seiner Natur im Lied, das, was ihn begeisterte, ihn über sich selbst oder die Noth des Augenblicks erhob, festzuhalten, trat ihm frühe das Bedürfnis des neuzuordnenden Gottesdienstes der evangelisch Gesinnten vor Augen, und er suchte seit 1524 mit der Herausgabe von Gesängen den Choralgesang der Gemeinden poetisch zu fördern, während er auch für dessen musikalische Gestaltung das regste Interesse zeigte. Seine eigenen Lieder sind theils deutsche Bearbeitungen der altlateinischen Kirchenhymnen, in kräftig volksthümlichen Rhythmen und Worten, theils poetische Ausführungen biblischer Text-, namentlich Psalmworte, theils freie Dichtungen. Nur wenige darunter waren so an Anlässe des Augenblicks gebunden, daß sie mit der fortschreitenden Zeit ihre mächtige Wirkung verloren, am meisten noch: „Ein new Lied von den zween Merterern Christi zu Brüssel, von den Sophisten zu Löwen verbrannt" (1523), das Spottlied wider Herzog Heinrich von Braunschweig: „Ach du arger Heintze, was hast du gethan", und die beiden Kinderlieder: „Nun treiben wir den Papst heraus" und „Der Papst und Greuel ist ausgetrieben". Dagegen sprachen alle übrigen die bleibenden Stimmungen des Gottvertrauens, der gläubigen

Andacht und Zuversicht aus, die Luther beseelten und von ihm aus auf die Massen überströmten. Unter diesen die Psalmlieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir", „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" und vor allen die seelisch und sprachlich gewaltige Bearbeitung des 46. Psalms: „Eine feste Burg ist unser Gott", welche die Haupthymne des Protestantismus wurde und die erste Generation der Protestanten mit dem freudigsten Siegesmuth erfüllen half. Auch die Weihnachtslieder: „Vom Himmel hoch da komm ich her", „Vom Himmel kam der Engel Schar", „Gelobet seist du Jesu Christ", das Osterlied: „Christ lag in Todes Banden", das Pfingstlied: „Komm du Schöpfer, heiliger Geist", die Lieder: „Mitten wir im Leben sind", „Wir glauben all' an einen Gott", „Verleih uns Frieden gnädiglich" legen überall Zeugnis für Luthers poetische Kraft ab. Die Sprache in diesen Liedern hält allerdings den Vergleich mit Luthers gewaltiger, im Ausdruck beinahe nie fehlgehender Prosa nicht aus, sie ist rauher, ungelenker und steigert sich nur im einzelnen Augenblick zur höchsten Ausdrucksfähigkeit und Wirkung. An der Mehrzahl der Lieder fuhr Luther bei ihren Neudrucken fort zu bessern; noch ein Jahr vor seinem Tod erschienen die mannigfach überarbeiteten „Geystlichen Lieder" mit einer neuen Vorrede Luthers (Leipzig 1545), welche seine hauptsächlichsten Gesänge, mit denen anderer evangelischen Dichter der ersten Reformationszeit zusammengestellt, zum letztenmal bei des Reformators Lebzeiten den evangelisch Gesinnten darboten. Natürlich blieben die Luther'schen Dichtungen die Basis aller evangelischen Gesangbücher und die Muster der zahlreichen geistlichen Lyriker, die jetzt und im ganzen Verlauf des Jahrhunderts dichteten.

Als weltlicher Poet im engern Sinn ist Luther nur flüchtig und gelegentlich aufgetreten, obschon er gemäß seiner im innersten Kern freien Natur eine durchaus freie und große Anschauung des Werthes und der Nothwendigkeit weltlicher Poesie hatte. Seine Sehnsucht ging freilich dahin, „alle Künste im Dienste deß zu sehen, der sie geben und geschaffen hat", aber er blieb dabei von jeder kleinlichen Engherzigkeit, von der sauertöpfischen Weltflucht anderer Reformatoren weit entfernt. „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte."

Wie er für das Schauspiel eintrat, hatte er auch von der Berechtigung der erzählenden Dichtung die besten Begriffe. Besondere Vorliebe legte er für die Form der Fabel an den Tag, und seine Vorrede vom rechten Nutz und Brauch der Fabel zu „Etliche Fabeln aus dem Esopo verdeutscht" (1530), die Luther ursprünglich für seinen Sohn übertrug, blieb nicht ohne Einwirkung auf die nachfolgenden Fabelpoeten. Daß er sich bei dieser Gelegenheit gegen den weit verbreiteten Steinhövelschen Aesop (er nennt ihn nicht, muß ihn aber meinen) erklärte und verspricht, wie hier schon probeweise geschehen, den Fabulisten auch künftighin „zu leutern und zu fegen", entsprach den Gesinnungen Luthers; daß er, wenn er überhaupt dazu gelangt wäre, keine puritanische „Fegung" vorgenommen haben würde, dafür bürgen uns alle seine Schriften.

Die entscheidende literarische That Luthers, durch die er einen kaum abzumessenden Einfluß auf die ganze Weiterentwickelung der deutschen Nationalliteratur — der Dichtung zumal (wenn man den Begriff der Dichtung nicht eng auf den der Verskunst einschränkt) — erlangte, war, wie mehrfach betont, die Bibelübersetzung. Da die Heilige Schrift das Fundament der neuen Kirche und die Leuchte für alle Suchenden bilden sollte, ward es geradezu nothwendig, sie durch Uebertragung in die Volkssprache allen zugänglich zu machen. Aber eben nur ein Luther konnte es wagen, die riesige Arbeit (die ihm freilich Herzenssache in der tiefsten Bedeutung des Worts war) neben den tausend Anforderungen des Tags zu bewältigen. Die Uebersetzung erschien bruchstückweise, als Vorläufer „Die sieben Bußpsalmen" (Die sieben Bußpsalm, Wittenberg 1517), dann das „Neue Testament" (Das Newe Testament; erste Drucke ebendaselbst 1522, vom September und December), das „Alte Testament" (Pentateuch, ebendaselbst 1523; Das Anderteyl des Alten Testaments [die Bücher Josua bis Esther], ebendaselbst 1524; Das dritte teyl des Alten Testaments [Buch Hiob bis Hohes Lied], ebendaselbst 1524) mit dem „Psalter" (ebendaselbst 1524) und den „Propheten" (Die Propheten alle Deudsch, ebendaselbst 1532), worauf nicht viel über ein Jahrzehnt nach dem Beginn die Ausgabe der ganzen deutschen „Bibel" (Biblia, das ist die gantze heilige Schrifft, Deudsch, ebendaselbst 1534) veröffentlicht wurde; die Verbreitung war eine so ungeheure, daß aus den Pressen Hans Luffts, des ersten Druckers, bis zu dessen 1584 erfolgtem Tod allein über

100,000 Exemplare hervorgingen, während Baseler, Straßburger, Augsburger und Nürnberger Nach- und Neudrucke andere Massen von Exemplaren ins Volk warfen und gleichzeitige Luther folgende niederdeutsche Uebersetzungen dem unmittelbarsten Bedürfnis der niederdeutschen Stämme zu genügen suchten, obschon mit der Bibel selbst die Herrschaft der hochdeutschen Schriftsprache sich rasch und sicher über Norddeutschland ausbreitete.

Hunderttausendfach ist die große literarische That Luthers gepriesen worden, und doch hat man in den seltensten Fällen die werthvollste Eigenthümlichkeit der Bibelübertragung hervorgehoben, durch welche sie allein eine so eminente Bedeutung erlangen, die deutsche Kultur so mächtig fördern konnte: ihre Allseitigkeit. Durch Luthers Uebertragung gewöhnten sich die nachfolgenden Generationen allzu sehr daran, in der Heiligen Schrift eine Einheit zu sehen. Sie vergaßen, welche Fülle der grundverschiedensten, über einen vielhundertjährigen Zeitraum hinwegreichenden historischen, chronikalischen, poetischen, specifisch religiösen, religiös-poetischen, philosophischen und moralisch-didaktischen Werke, welch eine Mannigfaltigkeit von heiligen und ehrwürdigen Zeugnissen in den verschiedensten Formen, deren jedes dem Uebersetzer seine eigene Schwierigkeit entgegenstellte, hier von eines Mannes Kraft bewältigt wurde! Den Zeitgenossen stand in hunderten von Sagen und Anekdoten ein Bewußtsein von dieser Bedeutung des Buches aller Bücher vor der Seele. Wenn sie sich erzählten, wie Luther für die ungeheure Arbeit das Material von allen Seiten herbeigeschafft, den Sprachschatz mit den Beiträgen seiner gelehrten Genossen wie mit dem Scherflein der Leute aus dem Volk gemehrt, heute Magister Philippus, dem Schwaben, und morgen Bugenhagen, dem Pommer, „aufs Maul gesehen", von fahrenden Schülern und Reitern wie von den Handwerkern von Wittenberg sinnlich-anschauliche, schlagende Ausdrücke und Wendungen gewonnen, selbst die Handwerksweisheit seines Hausschlächters nicht verschmäht habe, so waren sie der Wahrheit, daß Luther bei dieser Bibelübertragung die ganze Kraft und Tiefe, aber auch die ganze erquickliche Lebensfrische und unermüdliche Bildungslust seines Wesens eingesetzt, viel näher als manche spätere Lobredner.

Der Vergleich der Schriftsprache, die Luther vorfand und die er hinterließ, gibt den Maßstab für die sprachschöpferische Genialität des Reformators. Pries man ihn als den Erfinder

der neuen Sprache, so pflegte er in seinen Tischreden wohl einfach zu sagen, daß er sich nicht einer gewissen sonderlichen, eigenen Sprache im Deutschen, sondern der Sprache der „sächsischen Kanzlei" bediene, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland. Er bezeichnete damit das wahre Verhältnis, daß sich eine neue hochdeutsche Sprache schon vor ihm in ihren Anfängen herausgebildet hatte und in einzelnen erfolgreichen oberdeutschen Schriftstellern auch über die Anfänge hinausgediehen war. „Es war immer schon etwas Neues, in seiner Art Selbstwüchsiges geschaffen, und es kam nur darauf an, daß aus dem Wuste der hin und her sich kreuzenden Einflüsse, aus dem Gewirr des Veralteten und doch noch mit Fortgeschleppten, des Neuen und doch noch nicht Durchgedrungenen etwas allgemein Gültiges, der hochdeutschen Sprachindividualität dieser Zeit überhaupt, nicht bloß einem Schriftsteller oder einem örtlichen Kreise Angemessenes herausgeschält wurde. Ueberall waren die Fundamente einer selbständigen und in ihrer Art vollberechtigten neuen Sprachgestaltung schon lange gelegt und der Bau in allen seinen Haupttheilen schon so weit gediehen, daß er in seiner ganzen Konstruktion sich wohl erkennen läßt; aber der Zufall und die Willkür der Menschen und der Zeit, die noch durch keine maßgebende und beherrschende Kraft gebändigt waren, machten es einstweilen noch unmöglich, das Neue als solches zu erkennen und sich in ihm wohnlich einzurichten. Es kam nur noch darauf an, daß eine geniale Kraft, an der es bis dahin gefehlt hatte, diese neue Sprache, dieses Neuhochdeutsch wirklich als das, was es zu sein befähigt war, als den einheitlichen Ausdruck des deutschen Volksgeistes dieser Zeit zusammenzufassen und darzustellen unternahm." (Rückert, „Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache", Leipzig 1875, 1. Bd., S. 398.) Die geniale Kraft erschien in Luther. Wie wundervoll treu auch in den Hauptsachen seine Uebersetzung der Heiligen Schrift war, für die deutsche Literatur wäre auch mindere Treue, aber gleiche Sprachgewalt von entscheidender Bedeutung geworden. In alle Tiefen des volksthümlichen Sprachgeistes drang Luther ein, alle Reichthümer des deutschen Wortschatzes standen ihm zu Gebote, mit genialer Sicherheit griff er aus den Mundarten die lebendigsten Vorstellungen im Wort heraus, mit weit umschauendem Blick entdeckte er überall unbenutzte sprachliche Mittel. Schöpferisch und voll feinster Empfindung für die Fülle und Kraft wie für die Biegsamkeit,

welche dem Deutschen abzugewinnen waren, geschult durch den lebendigen Verkehr mit allen Ständen und Menschen so gut wie durch eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen und der unmittelbar voraufgegangenen Literatur, brachte Luther zu seiner Bibelübersetzung jene Begabung und jenen Muth des großen Dichters hinzu, der sich einen Theil der Sprache für seine Zwecke umschmilzt und umschmiedet. Von Luther ausgehend, erschien die unfertige neuhochdeutsche Schriftsprache als eine fertige, klare, allen höchsten Anforderungen der Dichtung und Beredsamkeit gewachsen, gleich fähig zum Ausdruck des tiefsinnigen Gedankens wie zur farbig-anschaulichen Darstellung realen Lebens. Was Luther der deutschen Sprache gegeben und geleistet, trat schon in der Literatur seiner eigenen Zeit zu Tage, wenngleich er in der Handhabung dieses Rüstzeugs nur von wenigen ganz erreicht wurde und fast unmittelbar nach seinem Tod ein Herabsinken von der Vortrefflichkeit stattfand, zu der sein Beispiel befeuert hatte. Noch nach zwei Jahrhunderten ward der große Umschwung der deutschen Dichtung, der mit Klopstock beginnt, durch ein Zurückgreifen auf die Kraft, die Fülle, die Milde und lebendige Beweglichkeit der Sprache Luthers eingeleitet, und in mehr als einem Betracht blieb Luther der erste Klassiker der neuhochdeutschen Sprache. Auch die Schriftsteller, die in ihren geistigen Anschauungen der alten Kirche treu blieben, mußten sich, widerwillig allerdings, der Sprache der Luther'schen Bibel anbequemen.

Die Bibelübertragung spiegelt den Genius und die Persönlichkeit Luthers auf der Höhe seiner Kraft und seines Willens. Nichts in ihr verräth die Zweifel, die den Reformator naturgemäß quälten und zu Zeiten so grimmig anfielen, daß er sie nur als Anfechtungen des Teufels begreifen und überwinden konnte, und die Luther mitten zwischen all seiner Thätigkeit und seinen ungeheuren Erfolgen wieder und wieder empfand. Es war ihm, als sei der Teufel „vom Anbeginn nie so grimmig und zornig gewesen als jetzt am Ende der Welt", und diese Ueberzeugung warf dunkle Schatten in seine letzten Lebensjahre, seine letzten Kämpfe und eine Reihe seiner letzten Schriften. Aber das literarische Hauptwerk blieb von all diesen Trübungen unberührt und erhob sich, weithin ragend und leuchtend, für Generationen der Mittelpunkt des deutschen Geisteslebens! Es gehört zu den Schwierigkeiten der Gesammtdarstellung der

deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Einflüsse, die von Luthers mächtigem Geist ausgingen, und die Unterstützung, die seinem Werk durch selbständiges, individuelles Talent zu theil wurde, einigermaßen zu scheiden. — Auf ganzen Gebieten meint man gleichsam nur den Nachklang seines Geistes zu vernehmen und hat es eben mit einem Zusammenklang zu thun. Denn alle individuelle Größe des Reformators noch so hoch in Anschlag gebracht, beruhte doch ein guter Theil seiner Wirkung darauf, daß er der geheimen Sehnsucht, die seit den Tagen des Baseler Koncils durch Deutschland ging, der Sehnsucht nach einer Reinigung und Erneuerung der Kirche, eine Erfüllung gegeben und ihr klare Ziele gezeigt hatte!

Siebenundvierzigstes Kapitel.

Das evangelische Kirchenlied.

Den unmittelbarsten, reinsten und tiefsten Ausdruck fand die reformatorische Bewegung im evangelischen Kirchenlied, das nach Luthers und seiner nächsten Genossen Vorangang sich über das gesammte Deutschland verbreitete und nahezu alle poetischen Kräfte, beinahe dürfte man sagen, alle erhöhten Stimmungen, die in der Nation vorhanden waren, in seinen Dienst rief. In der evangelischen Lyrik der ersten Reformationsjahrzehnte trafen das poetische Vermögen der neuen Literatur, die von individuell ausgewählten und durchgebildeten Talenten getragen wurde, und der letzte Aufschwung der Volksdichtung, an welcher alle poetisch gestimmten und empfänglichen Naturen theilnahmen, zusammen. Die Zahl der Dichter evangelischer, weit verbreiteter Lieder wuchs solchergestalt ins Unabsehbare. Nahezu alle Stände betheiligten sich an dieser Dichtung: neben den Geistlichen, die sich der Reformation anschlossen und hier naturgemäß in erster Reihe standen, Gelehrte aller Fakultäten, Fürsten und fürstliche Frauen neben schlichten Bürgern und Bürgerinnen. Auch die Musiker, die einen Theil der Weisen für die neue, durchaus gesungene kirchliche Dichtung zu beschaffen hatten, bethätigten sich als Dichter. Die ganze Fülle dieser Lyrik, zum Theil in begeistert-schwungvoller, zum Theil noch in harter, unbehülflicher Sprache, schloß sich an die evangelische Bewegung und ihre Entwickelung an; nur wenige Liederdichter standen abseits und gaben den Empfindungen der Sektirer und Schwärmer Ausdruck. Die von Zwingli geleitete oberdeutsche Reformation hatte ihre geistlichen Liederdichter so gut wie die von Wittenberg ausgehende; erst als die reformirte Kirche in immer engere Verbindung mit Calvin und dem französischen Protestantismus trat, ward eine specifisch lutherische Färbung und Stimmung in der

norddeutschen religiösen Lyrik überwiegend. Die ältesten Lieder, die vom Geiste der Reformation, von kühner Zuversicht, gewaltigem Glaubens- und Todestrotz durchhaucht sind, verrathen nichts von dem dogmatischen Zwiespalt, der die neue Kirche trennen sollte, noch ehe sie eine Kirche war. Die besten Seiten des deutschen Charakters, die volle, durch die gewaltigste Erschütterung nicht erschütterte Gläubigkeit des Volks traten in den Liedern zu Tage. Aus der großen Zahl der Dichter vermögen wir nur eine Gruppe besonders hervorragender herauszuheben, deren Lieder in gewissem Sinne nächst denen Luthers maßgebend und vorbildlich für den allgemeinen Drang zur kirchlichen Liederdichtung wurden.

Unter Luthers nächsten Freunden und Genossen ragte Justus Jonas als Poet geistlicher Lieder hervor. Geboren zu Nordhausen am 5. Juni 1493, nach seinen Studien in Erfurt 1521 Professor der Theologie zu Wittenberg, Hauptmitarbeiter Luthers, Vorkämpfer der Abendmahlsfeier unter beiderlei Gestalt und der Priesterehe, seit 1541 evangelischer Superintendent zu Halle, 1547 vertrieben, kurze Zeit Prediger in Hildesheim, in Koburg, Professor an der neu gegründeten Universität Jena und zuletzt Pfarrer in Eisfeld, starb Jonas am 9. Oktober 1555 daselbst. Seine nach Psalmen bearbeiteten Lieder („Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", „Der Herr erhör' euch in der Noth", „Herr Jesu Christ, dein Erb' wir sind") halfen den Stamm der ältesten evangelischen Gesangbücher bilden. Das Gleiche in erhöhtem Maß gilt von den Dichtungen des Paul Eber (geboren 1511 zu Kitzingen in Franken, gestorben am 10. December 1569 als Stadtpfarrer und Superintendent zu Wittenberg), welcher sich unter den Wittenberger Reformatoren am engsten an Luthers großen Mitarbeiter Philipp Melanchthon angeschlossen hatte, und dessen Lieder: „Herr Gott, dich loben alle wir", „Wenn wir in höchsten Nöthen sein", „Helft mir Gottes Güte preisen", „In Jesu Wunden schlaf' ich ein" durch ihre Innigkeit und innere Freudigkeit von besonderer Wirkung waren.

Unter den Wittenbergern waren ferner Veit Dietrich (längere Zeit Luthers Famulus), Johannes Matthesius, der nach langem Aufenthalt in Wittenberg 1565 als Pfarrer in Joachimsthal starb, Johann Walter, der Musiker, als Dichter kirchlicher Gesänge thätig. Eine andere Gruppe von evangelischen Poeten bildete sich in Nürnberg, wo neben Hans Sachs der

Rathssyndikus Lazarus Spengler sehr früh als ein Hauptvorkämpfer und geistiger Genosse der Reformation hervortrat. Geboren am 13. März 1479 zu Nürnberg, gestorben daselbst am 7. December 1534, ein Jahrzehnt nach Einführung der Reformation in der wichtigsten Reichsstadt, schrieb er mehrere Flugschriften im Interesse der neuen Lehre und versuchte sich auch als Liederdichter. Poetisch bedeutender und ausgiebiger war Sebaldus Heyd, gleichfalls geborner Nürnberger (um 1498 geboren), welcher als Kantor der Spitaler Schule und Rektor zu St. Sebald einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des nürnbergischen Schulwesens gewann. Unter seinen Liedern wurden die Gesänge: „Wer in dem Schirm des Höchsten ist", „Ich glaub' an den allmechting Gott", „Gott unser Stärk' und Zuversicht" Gemeingut der protestantisch Gesinnten.

Die Straßburger evangelischen Liederdichter neigten größtentheils zu Zwingli und seinen Lehren, was zunächst keineswegs verhinderte, daß ihre schönsten Gedichte auch in die in Nord- und Mitteldeutschland veranstalteten Sammlungen übergingen. Mit Wolfgang Capito, dem Haupte der Straßburger evangelischen Theologen, traten Wolfgang Dachstein, Matthäus Greitter und Heinrich Vogtherr als geistliche Poeten auf. Dachstein war Mönch und als solcher Organist am Münster gewesen, verließ 1524 sein Kloster und wurde evangelischer Organist an der Thomaskirche, als welcher er um 1530 starb. Die Psalmlieder: „Der Thörigt spricht, es ist kein Gott" und „An Wasserflüssen Babylon" erhielten seinen Namen. Von bedeutenderer und sehr selbständiger poetischer Anlage war Dachsteins Freund Matthäus Greitter, der gleichfalls um 1524 aus dem Kloster austrat, ein geistliches Amt erst an der Martins-, dann an der Stephanskirche bekleidete und 1552 starb. Seine Lieder, unter ihnen: „Ach Gott, wie lang vergissest mein", „Es sein doch selig alle die", scheinen große Verbreitung gehabt zu haben. Heinrich Vogtherr, 1490 geboren, zuerst Maler (als welcher er um 1524 in Wimpfen lebte), dann Buchdrucker zu Straßburg (nach 1540 gestorben), ragt aus der Reihe der Laien, welche an der evangelischen Liederdichtung theilnahmen, durch mehrere geistliche Trostlieder, namentlich durch das Lied „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir", bemerkenswerth hervor.

Aus den Kreisen der süddeutschen Humanisten war Paulus Speratus (Paul Spretter) aus Rottweil hervorgegangen.

Am 13. December 1484 geboren, auf der Universität zu Paris und auf italienischen Universitäten humanistisch geschult, war er beim Beginn der Reformation Prediger zu Dinkelsbühl und unmittelbar darauf Domprediger zu Würzburg, predigte, nachdem er noch vor den Wittenbergern eine Ehe geschlossen, seit 1522 in Wien, in Ofen und im mährischen Iglau das neue Evangelium, wurde im Sommer 1523 auf Veranlassung des Bischofs von Olmütz ins Gefängnis geworfen, dann auf Verwendung der Königin von Ungarn befreit. 1524 ging er nach Wittenberg, trat in vertrauten Verkehr mit Luther und veranlaßte die frühesten Verbindungen der Wittenberger Reformatoren mit den Mährischen Brüdern, den Nachfolgern der Hussiten. Auf Luthers Empfehlung ward er von dem neuen Herzog von Preußen, bisherigen Hochmeister Albrecht von Brandenburg, nach Königsberg berufen, wirkte hier als herzoglicher Hofprediger für die Ausbreitung und Befestigung der Reformation in Preußen und setzte diese Arbeit als evangelischer Bischof von Pomesanien seit 1529 bis zu seinem am 12. August 1551 zu Marienwerder erfolgten Tod mit eifervoller Hingabe fort. Speratus' Dichtertalent hat sich auch in weltlichen Gedichten in den künstlichen Weisen der Meistersinger bewährt; als sein Hauptverdienst betrachteten die Zeitgenossen jedoch nur seine geistlichen Lieder, namentlich jene Jugenddichtungen: „Es ist das Heil uns kommen her", „In Gott gelaub ich, das er hat" und „Hilf Gott, wie ist der Menschen Not", mit denen er am ältesten evangelischen Gesangbuch (Wittenberg 1524) theilgenommen hatte. Während seiner Wirksamkeit in Preußen fuhr Speratus fort, durch Lieder in oberdeutscher Sprache zugleich seine Gemeinde zu erbauen und für die Verbreitung des Neuhochdeutschen unter dem niederdeutsch redenden Volk zu wirken. In dem „Lied mit klagendem Hertzen zu einer getrewen Warnung gesungen dem Kaiser und Fürsten" (Königsberg nach 1530) ruft er im Meistersingerton das ganze Reich gegen die Praktiken und Listen der Päpstlichen auf, in ahnender Voraussicht, daß der Streit um das Evangelium die deutsche Nation in verhängnisvoller Weise spalten werde.

Unter den im Norden Deutschlands wirkenden Reformatoren zeichnete sich ferner Nikolaus Decius (Nikolaus von Hof) als Dichter evangelischer Lieder aus. Geboren zu Hof, um 1520 Prediger zu Braunschweig, ward er 1523 nach Stettin berufen,

wo er am 21. März 1541 als Prediger an der St. Nikolauskirche starb. Obschon Oberdeutscher, brauchte Decius in seinen Liedern die niederdeutsche Sprache, seine besten Dichtungen, die Prachthymne „Allein Gott in der Höhe sei Ehr" und das verdeutschte Agnus Dei „O Lamm Gottes unschuldig", gingen mit der Alleinherrschaft des Hochdeutschen in hochdeutscher Fassung in die evangelischen Gesangbücher über. Neben Decius hielten in den ersten Jahrzehnten der Reformation zahlreiche geistliche Liederdichter an den niederdeutschen Mundarten fest, der berühmteste und wirkungsreichste unter ihnen Andreas Knöpken (Cnophius), der Reformator von Riga, welcher, aus Küstrin gebürtig, seit 1522 an der Petrikirche zu Riga das Evangelium verkündete und bis 1539 wirksam blieb und eine ziemliche Anzahl niederdeutscher Kirchenlieder verfaßte, von denen mehrere: „Ach Gott, mein einiger Trost und Heil", „Was kann uns kommen an für Noth", „Preis meine Seele deinen Herrn", alsbald ins Hochdeutsche übertragen wurden. Der fruchtbarste niederdeutsche Liederdichter hingegen war Johannes Freder aus Köslin in Pommern. Geboren am 29. August 1510, studirte er von 1524 bis 1536 zu Wittenberg, wo er zu Luthers Tischgenossen zählte, war von 1537—1547 Pastor der Domkirche zu Hamburg, von 1547—1549 Superintendent zu Stralsund. Dort wegen seiner Predigten gegen das Interim entlassen, zum Professor der Theologie in Greifswald und Superintendenten von Rügen ernannt, aber auch hier seines Amtes entsetzt, zuletzt Hauptpastor in Wismar, wo er am 25. Juni 1562 starb, gerieth Freder schon tief in die trostlosen Kämpfe hinein, welche die zweite Hälfte des Reformationsjahrhunderts entstellten. Von seinen niederdeutschen Kirchenliedern fanden die vortrefflichsten, die „Deutsche Litanei" (Gott Vater in dem Himmelreich), „Ach Herr mit deiner Hülf' erschein" und „Meine Seele soll aus Herzensgrund", rasch auch in den hochdeutschen Gesangbüchern Aufnahme.

Eine eigenthümliche Bedeutung unter den lutherisch gesinnten geistlichen Poeten erlangte der Deutschböhme Nikolaus Hermann, welcher mit Matthesius (s. oben) zusammen in Joachimsthal wirkte. Von 1518 Kantor an der lateinischen Schule und Organist an der Kirche daselbst, zuletzt in den Ruhestand versetzt, aber unter derselben Gemeinde fortlebend und am 5. Mai 1561 gestorben, repräsentirt Hermann, im Gegensatz zu dem stürmischen, wechselvollen Leben der meisten Poeten des Reformationszeit-

alters, die schlichte Stille und ruhige Andacht, wie sie unter den benachbarten Mährischen Brüdern daheim und üblich war. Mit seinen Liederdichtungen, die der tüchtige böhmische Musiker selbst mit den Weisen versehen konnte, wollte Hermann zunächst weniger der kirchlichen als der Hausandacht und der frommen Stimmung im Tagesleben zu Hülfe kommen. Die schlichte, frische Innigkeit derselben, ihre außerordentliche Zahl und Mannigfaltigkeit (man hat von Hermann über 170 Lieder, darunter Kinderlieder, Bergreihen, Reiselieder, Brautlieder), ihr Anschluß an die populärsten wie an die künstlichsten Formen, verschafften den beiden von Hermann selbst veranstalteten Sammlungen: „Die Sonntags-Evangelia über das ganze Jahr“ (erster Druck mit einer Vorrede von Paul Eber, Wittenberg 1560) und die „Historien“ (Die Historien von der Sindtflut, Joseph, Mose, Helia, Elisa und der Susanne, sammt etlichen Historien aus den Evangelisten, auch etliche Psalmen und geistliche Lieder, Wittenberg 1562) außerordentliche Verbreitung und ungewöhnliche Wirkung. Charakteristisch in diesen Liedern ist der Wechsel eines echten, naiven Volkstons mit gemachter Reimspielerei (durch welche er sich den Meistersingern anschließt), so daß sich eben nur die Lieder im erstern Ton frisch und lebendig erhielten.

Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand das evangelische Kirchenlied seine talentreichen und zu allgemeiner Geltung gelangenden Dichter, die sich nur darin von den geistlichen Poeten der ersten Reformationsperiode unterscheiden, daß in ihnen die fanatische theologische Polemik und der Dogmenstreit, welche die protestantische Welt zerrissen und beunruhigten, gelegentlich nachklingen. Die tiefe Besorgnis, dem reinen Glauben entfremdet zu werden, die sonst gegen die Anhänger der alten Kirche gerichtet gewesen war, richtete sich nun, je nach der verschiedenen Grundanschauung der Dichter, gegen Calvinisten, gegen Philippisten oder umgekehrt gegen die Flacianer. Doch schlossen sich im großen und ganzen die evangelischen Liederdichter auch dieses Zeitraums nach ihrer Empfindung und dem poetischen Ausdruck dieser Empfindung ihren eben charakterisirten Vorgängern so weit an, daß sie nicht getrennt von diesen dargestellt werden dürfen. Der beste Gehalt der kirchlichen Bewegung blieb in ihnen noch lebendig. Nächst Johann Fischart und Bartholomäus Ringwalt, deren Lieder bei der Darstellung ihrer poetisch-

literarischen Gesammtthätigkeit in Betracht kommen, sind hier wiederum eine Gruppe von Dichtern zu nennen, deren Namen nur durch ihre kirchlichen Gesänge, durch diese aber unvergänglich der Geschichte der deutschen Dichtung angehören. Der Dichter desjenigen Liedes, welches in diesem Zeitraum beinahe an die Stelle des Luther'schen „Eine feste Burg ist unser Gott" trat, des Streitgesanges „Erhalt uns Herr bei deinem Wort", Cyriacus Spangenberg, war als der Sohn des gleichfalls als evangelischer Liederdichter bekannten Pfarrers Johann Spangenberg am 14. Juni 1528 zu Nordhausen geboren. Er studirte zu Wittenberg, ward 1546 Rektor der Stadtschule zu Eisleben, 1550 Prediger daselbst, dann Schloßprediger zu Mansfeld und Dekan der Grafschaft Mansfeld, ging 1566 auf Einladung Wilhelms von Oranien nach den Niederlanden, um den lutherischen Gottesdienst zu Antwerpen zu ordnen, ward dann in die theologischen Kämpfe seiner Tage verwickelt, als standhafter Anhänger des Flacius aus Amt und Land vertrieben, lebte abwechselnd in Straßburg, in Vach und Schlitzsee in Hessen, zuletzt wieder in Straßburg, wo er am 18. Februar 1604 starb. Unter seinen als fliegende Blätter im Eislebener Gesangbuch (von 1568) und in „Der ganze Psalter Davids" (Straßburg 1582) veröffentlichten ziemlich zahlreichen Liedern fanden außer dem eben erwähnten Kampf- und Streitlied vor allen die Lieder „Nach dir, o Herr, verlanget mich" und „Kommt her, ihr hochbetrübten Leut" Anklang und weitere Verbreitung.

Ein Landsmann Spangenbergs war Ludwig Helmbold aus der freien Reichsstadt Mülhausen. Geboren am 13. Januar 1532, studirte er in Leipzig und Erfurt (wo er der Lieblingsschüler des Humanistenpoeten Eobanus Hesse war), ging 1550 als Lehrer an die Schule zu Unserer lieben Frauen in seiner Vaterstadt, habilitirte sich 1554 an der Erfurter Universität und ward Konrektor am dortigen Rathsgymnasium, hielt in Erfurt auch aus, als sich 1563 infolge der großen Pest fast die gesammte Universität auflöste, mußte aber 1570 den Anfeindungen der katholischen Partei, die an seinem energischen Protestantismus Anstoß nahm, weichen und zog sich nach seiner Vaterstadt zurück, wo er zuerst Diakonus an der Liebfrauenkirche, 1586 aber Oberpfarrer und Superintendent an der St. Blasiuskirche ward. Er erlag einer der großen gegen den Ausgang des Jahrhunderts wüthenden Seuchen am 8. April 1598. Helmbold war

unter den geistlichen Lyrikern seiner Zeit wohl der unermüdlichste, nicht weniger als sechs Sammlungen eigener evangelischen Lieder gab er bei seinen Lebzeiten heraus, mehrere andere erschienen noch nach seinem Tod. Die wichtigsten darunter waren: „Geistliche Lieder, den gottseligen Christen zugericht" (Mülhausen 1575), „Neue christliche Lieder auf die jetzige betrübte Zeit zu christlicher Warnung und Vermahnung" (Erfurt 1595) und die beiden Liederbüchlein „Vom heiligen Ehestand" (Mülhausen 1583 und 1596) sowie die nachgelassenen „Geistlichen Lieder" (Erfurt 1615). Aus der großen Masse, die keineswegs alle durch Beherrschung der Form und Sprache ausgezeichnet waren, ja vielfach zu der überhand nehmenden Trivialität neigten, erhoben sich die Gesänge: „Von Gott will ich nicht lassen", „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", „Herr Jesus Christ, du bist allein", „Der hohe Himmel jauchzen soll", „Kein größer Lieb' auf Erden" zum bleibenden Eigenthum der evangelischen Gemeinden. In zahlreichen anderen, im 16. Jahrhundert viel gesungenen Liedern (z. B. in „Herr Gott regier' mich durch dein Wort und Beistand", „Was ist der Papst, was ist der Türck?" im „Straflied wider die falschen Lutherischen und Maulchristen") brachte Helmbold dem schlimmen Geist seiner Zeit seine Opfer. — Nicht geborner Thüringer, aber hauptsächlich in Thüringen wirksam, war Kaspar Melissander oder Bienemann, am 3. Januar 1540 zu Nürnberg geboren, der Theologie zu Jena und Tübingen studirte, eine Gesandtschaft Kaiser Maximilians II. als Dolmetscher der griechischen Sprache nach dem Orient begleitete und 1571 Hofprediger in Wismar wurde. Durch Kurfürst August von Sachsen als „Flacianer" seines Amtes entsetzt, fand er Zuflucht in Altenburg, wo er am 12. September 1591 als Superintendent starb. Melissanders Lieder, zuerst in seinem „Betbüchlein" (Leipzig 1582) mitgetheilt, wurden Lieblingsdichtungen der einzelnen Glieder der fürstlichen Familien, mit denen er in Verkehr stand. „Herr leite mich nach deinem Wort", „Ach Jesu Christ, mein Herr und Gott", „Du treuer Gott und Vater mein" werden ausdrücklich als solche Lieblingslieder und ihre Anfänge als „Symbole durchlauchtiger Personen" unter den Zeitgenossen bezeichnet. — In den kirchlichen Parteikämpfen der Zeit noch schlimmer umhergeworfen als der Superintendent von Altenburg, ward Nikolaus Selneccer. Am 6. December 1530 zu Hersbruck im Gebiet der Reichsstadt

Nürnberg geboren, studirte er zu Wittenberg noch unter Melanchthon, ward 1557 zweiter Hofprediger zu Dresden, mußte hier, weil er sich das Mißfallen Kurfürst Augusts zugezogen hatte, den Abschied nehmen, siedelte nach Jena über, wo er sich, von den wüthendsten Flacianern als „Philippist" und „Seelenhenker" verunglimpft, nicht halten konnte, ward 1568 Prediger und Professor zu Leipzig, ging 1570 nach Wolfenbüttel, half von dort aus den Sturz der Kryptocalvinisten in Sachsen befördern, sah sich 1574 wieder als Professor und Superintendent der Theologie nach Leipzig zurückgerufen, hatte entscheidenden Antheil an der „Konkordienformel", die alles, nur nicht Eintracht brachte, ward 1588 unter dem Kanzler Crell abermals seiner Aemter entsetzt, flüchtete nach Magdeburg und in ein Predigtamt zu Hildesheim, um nach dem neuen Sturz der calvinistisch Gesinnten 1592 noch einmal triumphirend nach Leipzig zurückzukehren, wo er am 24. Mai desselben Jahrs starb. Als geistlicher Liederdichter sehr fruchtbar, veröffentlicht er seine Lieder in verschiedenen Sammlungen: „Der ganze Psalter Davids" (Leipzig 1571) und „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge" (ebendaselbst 1587), einzelne auch in seinen Erläuterungsschriften über die Passion und die Propheten. Die innig-volksthümlichen Lieder: „Laß mich dein sein und bleiben", „Herr Gott mein Hort, mein Heil, mein Trost", „Allein nach dir, Herr Jesus Christ, verlanget mich" und das allverbreitete „Aus tiefer Noth ruf' ich zu Dir", gewähren einen lichtern, versöhnlichern Eindruck der Persönlichkeit und innern Empfindung Selneccers, als man ihn nach seiner Mitwirkung in den verzweifelten und gehässigen Kämpfen seiner Zeit erwarten sollte. Auch einige seiner geistlichen Kinderlieder zeichnen sich durch einen wirklich lyrischen Hauch und Schmelz aus. Natürlich fehlt es daneben nicht an zahlreichen Kampfliedern „wider die Rottengeister und falschen Lehrer", von denen einzelne, wie „Erhalt' uns Herr bei deiner Ehr'", „Weil wenig Treu' auf Erden ist", „Herr Jesu hilf, denn es ist Zeit", sich weit über ihre Anlässe hinaus erhielten.

Auch derjenige Poet, mit dessen wenigen, aber ergreifend schönen Liedern die evangelische Lyrik des 16. Jahrhunderts ausklingt, Philipp Nicolai, erscheint während seines ganzen Lebens in den Krieg zwischen den lutherischen und calvinistischen Lehrmeinungen hineingezogen. Geboren am 10. August 1556 zu Mengeringhausen in Waldeck, studirte er zu Erfurt und Witten-

berg Theologie, ward aus seinem Predigtamt zu Herdicke durch den Einbruch der Spanier in Kleve und Mark verscheucht, war seit 1586 Pfarrer zu Niederwildungen, seit 1588 Stadtpfarrer zu Altwildungen in der Grafschaft Waldeck, 1596 Superintendent zu Unna in Westfalen, hatte hier eine Pest zu bestehen und mußte 1598 vor einem neuen Einfall der Spanier nach Wildungen flüchten, erhielt schließlich einen Ruf als Hauptpastor zu St. Katharinen nach Hamburg, wo er sich nach wie vor „in einem Sund von Schriftarbeiten wider Jesuiten und Calvinisten umtrieb" und am 26. Oktober 1608 starb. Von seinen zahlreichen Schriften haben nur die Lieder, die seinem „Freudenspiegel des ewigen Lebens" (Frankfurt a. M. 1599) entnommen wurden, seinen Namen erhalten. „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „So scheid' ich aus der Welt dahin" gehören zu den kostbarsten Kleinodien der kirchlichen Lyrik. Sie bleiben, wie viele der vorgenannten, denkwürdige Zeugnisse dafür, daß die unselige Befangenheit, welche die Männer des 16. Jahrhunderts in allen abweichenden Glaubensmeinungen Ruchlosigkeit und Seelenmord erblicken ließ, welche sie zur gegenseitigen unbarmherzigen Verfolgung und Vernichtung trieb, die innige religiöse Empfindung und die herzvolle Theilnahme an menschlicher Freude und menschlichem Leid schwer beeinträchtigt, aber wahrlich nicht aufgehoben hatte.

Achtundvierzigstes Kapitel.

Die deutsche Literatur unter den ersten Einwirkungen der Reformation.

1. Evangelische Tendenzdichtung.

Während das evangelische Kirchenlied die idealen Grundstimmungen der Verkünder und Verfechter des reinen Evangeliums, Zuversicht, Gottvertrauen und Ergebung in die göttliche Schickung, aussprach und die Massen zu diesen Stimmungen emporhob, während selbst die Kampflust, die aus zahlreichen dieser Lieder hervorleuchtet, durch die Innerlichkeit der frommen Gesinnung und den Schwung todesmuthiger Entschlossenheit verklärt erscheint, blieb natürlich auch die andere Seite der reformatorischen Bewegung, die gewaltsame, angreifende und umstürzende, nicht ohne Vertretung in der poetischen Literatur. Ging der ungeheure Erfolg Luthers und Zwingli's zu einem guten Theil aus der Erbitterung der Deutschen über die römischen Ausbeutungen und die Mißwirtschaft des Klerus hervor, so war es naturgemäß, daß die polemische Seite der neuen Ueberzeugung zunächst in hunderten von Schriften, in Satiren, Ansprachen, Spielen, Spruchgedichten und Gleichnissen aller Art hervorbrach. Namentlich in den ersten beiden Jahrzehnten der Reformation, bis der Sieg der Sache in großen Gebieten entschieden, anderseits aber auch der voll und wild dahinbrausende Strom einigermaßen eingedämmt war, trat die polemische Poesie breit in den Vordergrund der Literatur. Zumeist schloß sich dieselbe in Ton und realistischer Deutlichkeit, aber auch in der unkünstlerischen Plumpheit vieler Bilder und einer übergroßen Lässigkeit der Formen der didaktisch-populären Poesie des vorangegangenen Zeitraums unmittelbar an, gleich dieser war sie von weitreichender, schwer zu berechnender Wirksamkeit. Auch that es dieser Wirksamkeit

keinen Abbruch, daß ein großer Theil der hierher gehörigen Poesien ohne Namen der Autoren auf fliegenden Blättern und einzelnen Druckbogen in die Massen hinausgeschleudert ward, so daß aus dem Gedränge der damaligen Tendenzdichtung nur wenige klar erkennbare Gestalten auftauchen, ja daß anfänglich bei der Gleichartigkeit der antipäpstlichen, antiklerikalen Stimmung selbst die einzelnen Richtungen dieser Poesie erst allmählich unterscheidbar werden.

Als die interessanteste Gestalt unter den ersten Anhängern der Reformation, die ihrer Gesinnung poetisch-polemischen Ausdruck gaben, erscheint uns der Berner Maler, Dichter und Staatsmann Niklaus Manuel, welcher noch in jener kurzen Periode dichtete, in der die reformatorische Gesinnung und Stimmung als eine einheitliche und völlig siegesgewisse erschien. Niklaus Manuel, um 1484 zu Bern geboren, erlernte die Malerkunst, die er seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts selbständig ausübte, „er malte al fresco, auf Holz, Leinwand, zeichnete Kartons zu Glasgemälden, schnitt in Holz, ja er war sogar als bedeutender Architekt thätig, dem z. B. der Bau des Netzgewölbes im Chor des Berner Münsters übertragen wurde. Zumal muß sein großer Todtentanz im Predigerkloster ihn von ungefähr 1515 an eine Reihe von Jahren beschäftigt haben. 1518 schmückte er sein Wohnhaus, das auf dem Münsterplatz hinter dem Mosisbrunnen lag, mit Fresken aus, die in einer Kopie erhalten sind". (Bechtold, Manuels Leben in „Niklaus Manuel", Frauenfeld 1878, S. 22.) Um 1521 begann Manuel ernsthaft an den reformatorischen Bestrebungen theilzunehmen und sich als Poet zu bethätigen; mit großer Kühnheit entwarf er die am 20. Februar und 5. März 1522 zu Bern aufgeführten Fastnachtsspiele: „Vom Papst und seiner Priesterschaft" (erster Druck, Bern 1524; neueste Ausgabe dieser wie aller übrigen Dichtungen Manuels in der „Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz und ihres Grenzgebiets". Herausgegeben von Bechtold und Vetter. 2. Band: Niklaus Manuel) und „Von des Papstes und Christi Gegensatz", welche ohne jeden Rückhalt die antipäpstliche Gesinnung ihres Verfassers aussprachen und der längst gehegten Bitterkeit gegen das Treiben der Pfaffen und Mönche in charakteristischer Sprache und, was das erstere Spiel anlangt, sogar mit Ansätzen zu einem reichern dramatischen Leben, namentlich in den wachsenden Klagen der geist-

lichen Personen und in der überraschenden Einflechtung des großen Zeitereignisses der Eroberung von Rhodus, die in einer besondern Botschaft dem Papst gemeldet wird, der sich seinerseits zu unmittelbar bedrängt erklärt, um dem fernen Rhodus Hülfe leisten zu können, sowie in der Scene, wo Petrus und Paulus gegenüber dem Papst auftreten. Während die erregenden Spiele zu Bern in Scene gingen, hatte ihr Dichter als Feldschreiber der Berner „Reisläufer“ fungirt, die mit anderen Schweizern über den Simplon König Franz von Frankreich zu Hülfe zogen, Novara stürmten und schließlich in der Schlacht von Bicoca entscheidend geschlagen wurden. Nach der Heimkehr dichtete Manuel sein keck-trotziges Lied auf die Bicocaschlacht, ward 1523 Landvogt von Erlach und gehörte von nun an zu den Häuptern und Vorkämpfern der reformatorischen Partei. Er fuhr in den folgenden Jahren fort, poetisch für seine Gesinnung zu wirken, 1525 dichtete er das überderbe Fastnachtsspiel „Der Ablaßkrämer“, 1526 das höchst charakteristische, gegen die weiblichen Klostergelübde gerichtete „Barbali“ (Ein gespräch vonn einer muter mit ir tochter, sy in ein klostd' zubringe; erster Druck, Zürich 1526), weniger ein Spiel als ein dialogisirtes Gedicht. Im gleichen Jahr folgte die Satire „Ecks und Fabers Badenfahrt“. Während der Jahre 1527 und 1528 gelangte die Reformation in Bern zum völligen Sieg, so zum Sieg, daß dem Künstler Manuel bei dem Vandalismus des Kirchenreinigens und Bilderstürmens bedenklich zu Muth ward und er eine poetische „Klagrede der armen Götzen“ schrieb, in denen er die Heiligenbilder den Eiferern zu Gemüth führen ließ, daß die Kunstwerke die Sünden und Laster der Pfaffheit wahrlich nicht verschuldet hätten. Seit 1528 trat Manuel in den Kleinen Rath der Republik Bern ein und vertrat seinen Staat auf einer ganzen Reihe von eidgenössischen Tagsatzungen und Vermittelungskonferenzen, gehörte zu denen, welche trotz ihrer Begeisterung für die Sache der Reformation den Zusammenhalt der Eidgenossenschaft zu wahren suchten, half daher den Kappeler Frieden von 1529 fördern und dem unduldsamen Ungestüm Zwingli's und der Züricher Schranken setzen. Die Fülle amtlicher Geschäfte in stürmisch bewegter Zeit beeinträchtigte Manuels künstlerische Thätigkeit, doch dichtete er 1529 sein letztes größeres Spiel: „Elsli Tragdenknaben“ (erster Druck, Basel 1530), zahlreich nachgedruckt und nachgeahmt, welches

mit energischem, stellenweise grobem Realismus einen Ehehandel vor Gericht und ein charakteristisches Stück Volksleben darstellt und die dichterische Begabung Manuels auch außerhalb der Tendenzpoesie erweist. Leider war dem Dichter keine weitere Entwickelung gegönnt: ein früher Tod entraffte ihn zwei Tage nach seiner Neubestätigung im Venneramt am 20. April 1530.

Auch im eigentlichen Deutschland fehlte es nicht an den poetischen Talenten von vorwiegend satirischer und polemischer Richtung. Aus der Masse dieser Art literarischer Fürsprecher der Reformation ragt Erasmus Alberus hervor, welcher in bewegter Existenz seine getreue Anhänglichkeit an Luther und seine Lust, die Andersdenkenden in populärer Polemik zu bekämpfen, keinen Augenblick verleugnete. Geboren zu Anfang des Jahrhunderts und jedenfalls in Westdeutschland (entweder in der Wetterau oder in Sprendlingen bei Frankfurt am Main), besuchte er die Schulen zu Nidda und Mainz und studirte nach 1520 in Wittenberg Theologie. Er begann schon als Wittenberger Student mit den gegen Hieronymus Emser gerichteten Gedichten: „Eine Warnung an den Bock Emser" und dem „Lied von dem Bock von Leipzig" (Ein hüpsch liedlin von dem Bock von Leyptzig) seine poetisch-polemische Thätigkeit. 1525 ward Alberus Schulmeister zu Ursel, 1527 Prediger zu Heldbergen, dann zu Götzenhahn und Sprendlingen, meist der erste evangelische Prediger in kleinen Gebieten, in denen es galt, die Reformation einzuführen. Eine Berufung als Hofprediger nach Berlin endete mit seiner baldigen Entlassung, da Kurfürst Joachim II. gefügigere Diener wünschte, als unser Poet war. Von 1541—1545 sehen wir ihn wieder im westlichen Deutschland als Prediger zu Stade bei Friedberg; während dieser Zeit ward er in Wittenberg zum Doktor der Theologie ernannt. Kurze Zeit war er als Reformator in Rotenburg an der Tauber und in Babenhausen thätig, 1548 ging er nach Magdeburg. Die Interimsstreitigkeiten vertrieben ihn dann wieder, er fand Zuflucht in Hamburg und trat von hier aus sein letztes Amt als herzoglich mecklenburgischer Superintendent zu Neubrandenburg an, wo er am 5. Mai 1553 starb. Während dieses unruhig bewegten Daseins entfaltete Alberus eine große literarische Thätigkeit, nach der Sitte der Zeit bald in lateinischen, bald in deutschen Schriften. Seine Hauptwirkung aber verdankte er polemisch-satirischen Dichtungen. Zwar gehörte

er mit einer Reihe von Liedern (unter denen „Ihr lieben Christen freut euch nun“, „Christe, du bist der helle Tag“ hervorzuheben sind) den evangelischen Liederdichtern der zuvor geschilderten Gruppe an. Aber seine eigenste Natur trieb ihn auch hier zur Polemik; in den Formen des Kirchenlieds tritt er der alten Kirche gegenüber, singt: „Der Barfüßermönche zehn Gebot“ und „Ein neu Tedeum von Papst Paulo III.“, oder geiselt im Liede „Von Grickel-Interim“ (Fritz Staffel will gut bäbstisch sein) die mattherzigen Protestanten, welche nach der Mühlberger Schlacht die Gnade Karls V. suchten. — Die weiteste Verbreitung gewann seine prosaische Satire „Der Barfüßer Eulenspiegel und Alkoran“ (Der Barfuser Münche Eulenspiegel und Alcoran. Mit einer Vorrede Luthers. Erster Druck, Wittenberg 1542), die mit grimmigem Hohn die angebliche Aehnlichkeit des heiligen Franciscus mit Christus bespricht und die abenteuerlichsten Wunder in spöttischer Weise darstellt und glossirt. Harmloser und jedenfalls poetischer waren die Fabeln des Erasmus Alberus, die er unter dem Titel „Buch von der Tugend und Weisheit“ (erster Druck, Hagenau 1534; vollständige Ausgabe, Frankfurt am Main 1550) herausgab. Die Aesopischen Fabeln mußten freilich in seiner Gestaltung gleichfalls eine polemische Spitze annehmen; in der Fabel vom „Löwen, Bären, Wolf und Fuchs“ wendet sich der ganze Zorn des Dichters gegen die Klugen, die im großen Kampfe der Zeit keine Partei ergreifen wollen. Dem größern Theil seiner übrigen Fabeln gibt Alberus eine Wendung gegen Papstthum und Mönchthum und entwickelt regelmäßig eine erhöhte Lebendigkeit, selbst eine gewandtere Sprachbeherrschung, wenn er sich so auf seinem eigensten Gebiet befindet. — Erasmus Alberus kann für den Repräsentanten einer allgemeinen Stimmung gelten und seine poetische Thätigkeit als eine typische für die erste Hälfte des Reformationsjahrhunderts. Satiriker seines Schlags verdeutlichen uns, wie rasch Luther auch die kampflustigsten Naturen in die Schranken zu bannen verstand, die er selbst für die von ihm entfesselte Bewegung aufrichtete. — Für die Stärke der über ihn hinausgehenden Bewegung, der radikalen Richtungen innerhalb der ersten Jahrzehnte, haben wir entscheidende historische und literarische, aber verhältnismäßig wenige poetische Zeugnisse. Diese Richtungen waren theils zu kurzlebig, theils zu puritanisch feindlich vom Lebensgehalt und den Formen der

Dichtung abgewandt, um poetisch namhafte Werke hervorzubringen, sie gehören jedoch auch in ihren wenigen Zeugnissen zum Gesammtbild der Epoche.

---

2. Die radikalen Richtungen.

Während der ersten Jahre nach Luthers Auftreten blickten jene patriotischen Kreise und Geister, welche eine tiefgreifende Reform und Umgestaltung auch des des Deutschen Reichs, eine Erneuerung des Volksdaseins von Grund aus erstrebten, mit Spannung auf Wittenberg. Seit den reichsständischen Verhandlungen zu Augsburg im Jahr 1518 trat der vorher unerfahrene Luther den politischen Verhältnissen und Kämpfen näher; um die Zeit, als man sich zu Rom gegen ihn entschied und er an Spalatin schrieb: „Sie sind zu Rom alle toll, thöricht, wüthend, unsinnig, Narren, Stock, Stein, Hölle und Teufel worden", bekannten sich Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten, die Führer der großen Umsturz- und Neugestaltungspläne im deutschen Adel, als entschiedene Anhänger des Reformators. Als derselbe vor dem Wormser Reichstag stand, hätte eine offene Verletzung des ihm zugesicherten freien Geleits die Massen seiner stürmischen Anhänger unter die Waffen gerufen — noch mehrere Jahre nachher lag es nur in Luthers Hand, ob die große Bewegung auch äußerlich einen revolutionären Charakter gewinnen sollte. Sobald sich Luther entschieden hatte, allen Bewegungen, die über die ursprüngliche geistliche hinaus wollten, entgegenzutreten, zählte er bittere Gegner in den Reihen seiner bisherigen Anhänger, hatte er mit dem ganzen Haß von Enttäuschten und tief Verletzten zu kämpfen, die tausend Anklagen gegen ihn schleuderten.

Der poetische Hauptrepräsentant des revolutionären Dranges und der geträumten politischen Erhebung ward ein Schriftsteller, der erst in seiner letzten Zeit aus den Reihen der lateinischen Poeten unter die deutschen Dichter trat und sein vielbewegtes, drangvolles Leben fast unmittelbar nach dem Scheitern der gewaltsamen Erhebungen schloß. Ulrich von Hutten, aus fränkischem Rittergeschlecht, am 21. April 1488 auf Schloß Steckelberg geboren, zum geistlichen Stand bestimmt und darum in der benach-

barten Abtei Fulda erzogen, frühzeitig aber dieser wie der verhaßten Bestimmung entflohen, hatte sich in einem wildbewegten, verworrenen Leben unter den deutschen Humanisten seiner Zeit zu Ehren und Ansehen emporgearbeitet. In frühestem Jünglingsalter war er mittellos, oft dem Untergang nahe, von Universität zu Universität gezogen, hatte unter den kaiserlichen Fahnen in Italien gefochten und sich mit Schwert und Feder ausgezeichnet. Seine Geistesschärfe und ein zu wild hervorbrechender heißblütiger Ungestüm unterschieden ihn früh von der Masse der rhetorischen Poeten, denen er sich in seinen lateinischen Gedichten anschloß. Nach mannigfachen Schicksalswechseln und leidenschaftlicher Theilnahme an den literarischen Kämpfen gegen die Scholastiker, namentlich in dem Reuchlin'schen Streithandel, fand Hutten am Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, einen Beschützer und Gönner, der ihm gern ein sorgloses Genußdasein bereitet hätte, wäre der poetische Ritter nur eben der Mann gewesen, in einem solchen auszudauern. Seit Luther kühner und gewaltiger auftrat, begann Hutten große Hoffnungen auf den anfänglich gering geschätzten Mönch zu setzen, trat demnächst in enge Verbindung mit Franz von Sickingen, den er in seinen Plänen einer gewaltsamen Reichsreform zunächst durch Umsturz der geistlichen Fürstenthümer bestärkte, und ward im Jahre 1522 so tief in Sickingens Geschick verstrickt, daß er nach dessen gescheitertem Feldzug gegen Trier im Herbst Deutschland verlassen und eine Zuflucht in der Schweiz suchen mußte. Von Krankheit, Noth aller Art, bitteren Enttäuschungen und heißer Leidenschaftlichkeit aufgerieben, starb Hutten am 1. September 1523 auf der Insel Ufnau im Züricher See, die sein letztes Asyl geworden war, eins der ersten und bedeutendsten Opfer des großen Kampfes der Zeit. „Hutten ist mit seinen Unternehmungen gescheitert, aber nicht, weil diese an sich unrecht oder verkehrt waren, sondern nur, weil er zugleich und sofort durchführen wollte, was nur eins nach dem andern und in langen Fristen durchzuführen war." (Strauß, „Ulrich von Hutten", 2. Aufl., Leipzig 1871, S. 573.) Die Bedeutung Huttens in der Geschichte des Humanismus überragt weit diejenige, die er als deutscher Dichter in den wenigen Jahren gewinnen konnte, in denen er sich mit genialem Verständnis der veränderten Zeit, zu der verachteten Muttersprache zurückgewendet hatte. Huttens deutsche Gedichte athmen die erregte leidenschaftliche Kampf-

stimmung, die ihren schönsten Ausdruck in dem volksmäßigen Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen" erhielt, und aus seiner „Klage und vermahnung" (Clag und vermanung gegen den übermässigen unchristlichen Gewalt des Babsts zu Rom und der ungeistliche geistlichen, ohne Ort 1521; neueste Ausgabe in „Ulrich von Huttens Schriften" von Eduard Böcking, Leipzig 1859—1862, Band III, S. 473), die aus den deutschen Einleitungs- und Schlußgedichten seiner verdeutschten „Gespräche", aus der „Beklagung der freien Städte" (Beklagunge der Freistette deutscher Nation, 1522; Schriften, Band III, S. 537), einer poetischen Mahnung zum Bündnis der Reichsstädte und der Ritterschaft, zu uns spricht. Hutten kämpft in vielen Stellen dieser deutschen Gedichte mit der Sprache; sie erscheinen zum Theil hart und prosaisch spröd, aber die innere gewaltige Leidenschaft reißt ihn und den Leser schließlich fort und gibt den künstlerisch rauhen Gedichten eine volle und bleibende Wirkung.

Nicht so glücklich wie die ritterliche Revolution, die in Hutten ihren „Poeten und Orator" fand, waren die nachfolgenden, aus der Reformation herauswachsenden gewaltsamen Erhebungen. Die der Bauern vom Jahr 1525 war zu kurz und stürmisch, zu sehr von rohen Greueln und wilder Zerstörungswuth durchdrungen, als daß sie einen Poeten begeistert hätte. Die historischen Volkslieder aus dem Bauernkrieg stammen meist aus dem gegnerischen Lager und suchten entweder das Evangelium vor dem Verdacht zu wahren, daß es Anlaß zu dem Aufstand des gedrückten und erbitterten Landvolks gewesen sei, oder schuldigten von Seiten der alten Kirche her die lutherischen Prädikanten geradezu an, den Brand entfacht zu haben. Unter den Vorkämpfern und Führern der Empörung waren nur wenige, die zuvor als Schriftsteller aufgetreten waren, die meisten fanden ihren Untergang in dem wilden Frühling 1525. Von Thomas Münzer (geboren 1489 zu Stolberg am Harz, hingerichtet am 30. Mai 1525 nach der Schlacht von Frankenhausen) erhielten sich neben einigen Briefen und Prosaschriften („Wider das faule geistliche Fleisch zu Wittenberg") ein paar Lieder, die er nach lateinischen Hymnen verfaßte, und die von einer schwärmerischen Glaubensinbrunst erfüllt sind.

Weit mehr literarische Spuren ließ bei ihrer langen Dauer,

ihrem stillen Fortleben auch nach der Katastrophe von Münster im Jahr 1535 die wiedertäuferische Bewegung zurück, in welcher wir gleichfalls eine radikale, über Luther und seine Reformation hinausstrebende Richtung erkennen. Neben mystischen Schriften und Apologien ihrer eigenthümlichen Glaubensvorstellungen (deren einige sogar im belagerten Münster unter dem Schreckensregiment des Wiedertäuferkönigs Johann von Leiden gedruckt wurden) gelangte das Wiedertäuferthum zu einer geistlichen Dichtung von ziemlichem Umfang und eigenthümlichem Gepräge. Die Lebensanschauungen der Wiedertäufer schlossen eine weltliche Poesie aus; in ihren religiösen Liedern, deren unter anderen Ph. Wackernagel in seinem unschätzbaren Werk „Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts" (Stuttgart und Leipzig 1862—1872, Band III, S. 440—491) eine große Auswahl gesammelt hat, zeigen sich charakteristische Unterschiede vom evangelischen Kirchenlied. Die Glaubenstiefe desselben wird abgelöst von prophetischer Verzückung und traumhafter Zukunftshoffnung, der todesfreudige Kampfmuth von gefaßter Ergebung in ein beinahe unvermeidliches Märtyrerthum. Die Mehrzahl der Dichter dieser Lieder endete auf dem Schafott und sieht dieses Ende voraus, die historischen Lieder der Wiedertäufer berichten lediglich von grimmigen Verfolgungen und blutigen Exekutionen. Durch wirkliche Begabung traten unter diesen Wiedertäuferpoeten Felix Mantz (1526 zu Zürich ertränkt) mit dem Lied „Bei Christo will ich bleiben", Jörg Wagner (verbrannt zu München 1527), Oswald Glait, vor allen aber Ludwig Hetzer (im Februar 1529 zu Konstanz wegen Polygamie, ein Vorläufer der Wiedertäufer von Münster, hingerichtet), dessen Lieder: „Solt du bei Gott dein Wohnung han" und „Erzürn dich nicht, du frommer Christ", die innerste Gesinnung der ersten Wiedertäufergemeinden poetisch enthüllen.

Eine eigenthümliche Stellung zu den radikalen mehr und mehr verfemten Richtungen nahm ein so bedeutender Schriftsteller wie Sebastian Frank von Wörd ein, den seine Gegner einen Wiedertäufer schalten und der jedenfalls den „Schwarmgeistern" größere Gerechtigkeit widerfahren ließ, als zu Wittenberg und Zürich willkommen war. Geboren 1499 zu Donauwörth in Schwaben, studirte er zu Heidelberg, war geweihter katholischer Priester im Bisthum Augsburg, trat zur Partei

der Reformation über, ward evangelischer Pfarrer im Flecken Gostenfelden auf Nürnberger Gebiet, legte sein Amt nieder und lebte als Schriftsteller Ende der zwanziger Jahre zu Nürnberg, wo er sich 1528 mit Ottilie Behaim verheirathete und 1529 wegen der in seiner Schrift „Von der Erkenntnis des Guten und Bösen" entwickelten Anschauungen ausgewiesen ward. Darauf versuchte er (fortwährend mit Argwohn von Obrigkeiten und literarischen Gegnern betrachtet) in Straßburg, wo er 1531 ausgewiesen ward, dann in Eßlingen, seit 1533 in Ulm festen Fuß zu fassen, legte hier eine Druckerei an, ward aber 1539 auch aus letzterer Stadt verbannt und wendete sich nach Basel, wo er abermals eine Buchdruckerei errichtete und 1542 starb. Ein unabhängiger Denker, der nur anfänglich mit Luther unbedingt zusammengegangen war und im weitern Verlauf seiner Entwickelung zu so abweichenden Meinungen gedieh, daß dieselben als wiedertäuferische und gefährliche Irrthümer befehdet wurden, erlangte er seinen literarischen Ruf hauptsächlich durch seine historischen und ethnographischen Werke: „Chronika, Zeitbuch und Geschichtsbibel" (Straßburg 1531), „Weltbuch, Spiegel und Bildnis des ganzen Erdbodens" (Tübingen 1534) und die „Chronika des ganzen teutschen Lands" (Augsburg 1538), deren Bedeutung für das 16. und das nachfolgende Jahrhundert kaum hoch genug angeschlagen werden kann, nicht nur weil sich Frank in ihnen als einen der besten Prosaisten der Zeit erweist, sondern weil sie der ausschließlich theologischen Zeitrichtung gegenüber die Anschauungen und Ergebnisse weltlicher Bildung für künftige Generationen retten halfen. Die tiefe Innerlichkeit seines religiösen Lebens und die Herzenswärme seiner Natur sprechen sich auch in diesen Schriften aus, sie treten lebendig zu Tage in seinen kleinen Flugschriften, namentlich in dem „Kriegsbüchlein des Friedens wider den Krieg" (ohne Ort, 1539) und in den prächtigen Auslegungen und Erklärungen, mit denen er gegen Ende seines Lebens die deutschen „Sprichwörter" (Sprichwörter, Schöne, Weise, Herrliche Clugreden und Hoffspruch. Erster Druck, Frankfurt am Main 1541) herausgab. Der geistvolle Scherz und der treffliche erzählende Ton, der in den Erläuterungen der Sprichwörter da und dort hervortritt, auch einzelne Lieder bekunden eine gewisse poetische Begabung, welcher der Autor keine Pflege angedeihen ließ. Die unter solchen Kämpfen bewahrte individuelle Freiheit, welche die Reformation

für alle gefordert und erstrebt hatte, brachte ihn in solchen Gegensatz zu den herrschenden und ausschließenden Meinungen seiner Tage, daß ihm selbst erst in späteren Tagen Gerechtigkeit zu theil werden konnte.

---

3. Poetische Vertheidiger der alten Kirche.

So gewaltig und unwiderstehlich die reformatorische Bewegung auch erschien und die meisten Talente der Zeit mit sich fortriß, so fehlte es der alten Kirche so wenig an Vertheidigern in den volksthümlichen poetischen Formen der Satire des Streit- und Lehrgedichts, als es ihr in irgend einem Augenblick an Kämpfern mangelte, die mit wissenschaftlichen Waffen Luther und seine Anhänger zu bestehen suchten. Aber freilich währte es Jahrzehnte hindurch, bevor sich in ihren Reihen wiederum eine gewisse Zuversicht und eine Art Siegesgefühl einstellten. Im ersten Anlauf überwog bei allen redlichen Naturen zu unbedingt das allgemeine Bewußtsein von den ungeheuren in der Kirche eingerissenen Mißbräuchen, als daß der bestehende Zustand schlechthin Lobredner hätte finden können. Erst als die Furcht vor Luthers Gewaltsamkeit und dem allgemeinen Umsturz um sich griffen, kamen die Anhänger der einheitlichen heiligen Kirche zu Wort und versuchten nun namentlich nach Murners Vorangang (vergl. Band I, S. 265) dieselben Waffen zu schwingen. Freilich gediehen sie zunächst wenig über die persönliche Schmähung Luthers, seines rücksichtslosen Ungestüms, seines trotzigen Eigenwillens hinaus. In der Folge gab ihnen der Bruch der Cölibatsgelübde und das ärgerliche Leben einzelner Evangelischen bessern Stoff und Anhalt. Im ganzen aber darf man annehmen, daß die Dichtungen dieser Poeten von geringer Wirkung blieben. In Luthers unmittelbarer Nähe ließ Hieronymus Emser seine Streitgedichte gegen Reformator und Reformation erscheinen. Geboren 1477 zu Ulm, hatte er die Rechte zu Basel und Tübingen studirt, dann zu Erfurt und seit 1504 an der Universität zu Leipzig gelehrt. Günstling Herzog Georgs des Bärtigen von Sachsen, der entschiedener Gegner Luthers ward und blieb, trat Emser, seit der Leipziger Disputation gegen Luther gestimmt, mit einer Reihe

von Gedichten: „An den Stier zu Wittenberg“, „Auf des Stiers zu Wittenberg wüthende Replik“, „Der Bock tritt frei auf diesen Plan“ gegen den Reformator und die Wittenberger auf, ohne etwas anderes zu sagen zu haben, als Luther bringe die Gemüther durch seine Lügensaat in Verwirrung, verachte Kirchen und Sakramente und die Lehre der Väter, als ob niemand da sei, denn er selbst, wolle ein Unheil anrichten, wie Huß in Böhmen. Im übrigen verwahrt sich auch Emser in seinen verschiedenen Gedichten dagegen, Luther in den Arm zu fallen, wenn er der Geistlichen, Mönchen und Nonnen Leben strafe, — es gebe nur leider noch viel anderes, was zu strafen sei, und betheuert ausdrücklich, nicht nach Luthers Blut und Sturz zu streben.

Viel ingrimmiger und bitterer trat Johann Dobneck oder Cochläus, 1479 zu Wendelstein bei Nürnberg geboren, nacheinander Kanonikus in Mainz, Meißen und zuletzt in Breslau, wo er erst nach Luthers Tod 1552 starb, gegen die neuen Lehren auf. Obschon er nach Humanistenbrauch zumeist lateinisch schrieb, versuchte er auch als deutscher Poet der leidenschaftlich bekämpften Sache Abbruch zu thun. Sein „Bockspiel Martin Luthers“ (Bockspiel Martini Luthers, darinnen fast alle Stende der Menschen begriffen. Erster Druck, Mainz 1531) nahm es an derber Grobheit mit den unflätigsten Fastnachtsspielen der vergangenen Zeit auf; neben den historischen Gestalten Luthers, Thomas Murners, Ecks, Fabers führte Cochläus den verlaufenen Mönch, die verlaufene Nonne, den verlaufenen Pfaffen als die wahren Repräsentanten der Zeit und der lutherischen Neuerung ein.

Neben Emser und Cochläus tauchten natürlich noch andere Vertreter der alten Anschauungen auf. Aber dieselben ragten geistig kaum so hoch wie die ebengenannten und gewannen höchstens da, wo ihnen, wie in Köln, die Stimmung der gesammten Bevölkerung oder, wie in Ingolstadt, die Gunst der mächtigen Bayernherzöge zu Hülfe kam, eine Wirkung in weiteren Kreisen. Unter den katholischen Liederdichtern, welche den Protestanten auf ihrem eigensten Gebiet entgegen zu treten strebten, verdient Georg Wicel (Wicelius) das größte Interesse. In seinen katholischen „Christlichen Gesängen“ (Mainz 1541) zog er die letzte poetische Konsequenz seines Rücktritts zur katholischen Kirche. Wicel war 1501 zu Fulda geboren, hatte sich der Sache Luthers angeschlossen, war nach einander evange-

lischer Prediger zu Wenigen=Lübnitz und Niemeck, ward früh in seinem Glauben an die innere Kraft der Bewegung und die Zukunft der neuen Kirche erschüttert, trat (obschon er in gewissen Fragen fortfuhr eine Stellung über oder vielmehr zwischen den Parteien zu behaupten) in Wahrheit zur alten Kirche zurück und fand in einem langen Leben zwischen 1531—1574, wo er abwechselnd in Bach, Eisleben, Dresden, Fulda und Mainz verweilte, hinreichend Gelegenheit, in unermüdlicher literarischer Thätigkeit die Sache zu bekämpfen, der er sich einst angeschlossen hatte und an der er verzweifelt war. Weder sein Talent, noch die innere Aufrichtigkei und Lauterkeit seiner Gesinnung dürfen in Zweifel gezogen werden. Wicel ward der erste einer langen Reihe von Protestanten, die in den Schoß der alten Kirche zurückkehrten und demnächst in Prosa und Poesie ihre einstigen Gesinnungsgenossen befehdeten. Im großen und ganzen änderten Erscheinungen dieser Art nichts an der Thatsache, daß die reformatorische Literatur im ungeheuren Uebergewicht blieb und die Gunst der Massen zunächst ausschließlich für sich behauptete.

Neunundvierzigstes Kapitel.

Hans Sachs.

Der poetische Repräsentant jener überwiegenden Mehrheit des deutschen Volks, die sich enthusiastisch und auf jede Gefahr hin an Luthers Lehre und Sache angeschlossen hatte, die dem Evangelium die Kraft einer Erneuerung des gesammten Daseins auch ohne weitere Umwälzungen zutraute, den „Schwarm- und Rottengeistern" so wenig Gehör gab als den Schmähungen und Lockungen der standhaften Anhänger der alten Kirche, der Dichter jenes Lebens, welches sich auf der Grundlage der vollzogenen Reformation mitten in allen Kämpfen wieder gedeihlich und zuversichtlich zu entfalten begann, der größte Vertreter des Bürgerthums und der bürgerlichen Bildung des 16. Jahrhunderts und neben Luther der hervorragendste deutsche Dichter seiner Zeit, der Schuhmacher Hans Sachs von Nürnberg, hat unter allen literarischen Gestalten der Reformationsepoche die wunderbarsten Wechsel seiner Wirkung und Geltung zu erfahren gehabt. In seiner eigenen Zeit über seine bescheidenen Ansprüche hinaus weit bekannt und geehrt, nach seinem Tod noch eine Generation hindurch einer der gelesensten Autoren, ward er von der gelehrten Poesie des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gründlich mißachtet, unterschätzt und als ungelehrter Schuster und erbärmlicher Reimer verspottet, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wieder hervorgezogen und besser gewürdigt, um schließlich Bewunderer zu finden, die ihn ohne Einschränkung und ohne Erkenntnis der Begrenzung seines Talents den größten Dichtern gleichstellten. Freilich ruht auf Hans Sachs der dreifache Zauber seltener poetischer Fruchtbarkeit, mannhafter Ueberzeugungstreue und unverwüstlicher geistiger Gesundheit —, so daß die Ueberschätzung des Dichters verzeihlicher und erklärlicher erscheint als die hochmüthige Verurtheilung desselben.

Hans Sachs, der Sohn des wohlhabenden Schneiders Jürg Sachs, war in der Reichsstadt Nürnberg am 5. November 1494 geboren, besuchte in seinen Knabentagen eine der in seiner Vaterstadt befindlichen Lateinschulen (zu St. Sebald oder beim neuen Spital zum Heiligen Geist), ohne hier mehr als die ersten Anregungen zu seiner spätern, umfassenden, aber selbst erworbenen Bildung zu empfangen, begann im Frühjahr 1509 als Schuhmacherlehrling die übliche bürgerliche Laufbahn und trat nach vollendeter Lehrzeit 1512 als Schuhmachergesell (Schuhknecht) seine Wanderschaft an. Er wendete sich zuerst nach Süddeutschland, arbeitete in Schwaz, Innsbruck und Wels. In Innsbruck will er eine Zeitlang als Weidgesell bei der Hofjägerei Kaiser Maximilians I. eingetreten sein, und es wäre immerhin möglich, daß sich die Lust zu Abenteuern, die andere unter die Fahnen der Landsknechte trieb, auch in ihm geregt hätte. Möglich aber auch, daß die Erzählung von seiner Laufbahn als Jägerknecht zu jenen poetischen Fiktionen gehört, die wie seine angebliche Romfahrt, der Zug nach Frankreich, der Raubanfall auf einen Bettler in Sachsen, ihm gelegentlich nur zur Belebung seiner Erzählungen dienen mußten. Dagegen ist sicher, daß der wandernde Gesell den poetischen Drang in sich fühlte und seine künstlerischen Neigungen in den Singschulen der Meistersinger, wo er solche auf seinen Wanderzügen antraf, derart bethätigte, daß sein Eifer und seine Begabung schon jetzt auffielen. In Braunau dichtete er 1515 sein erstes Meisterlied, den Mariengruß: „Salve, ich grüß' dich schöne", in der „Silbenweise des Hans Sachs". Ueber München und Würzburg durch Franken zog er nach Frankfurt a. M., nach Mainz, wo er die Singschule verwalten half, den Rhein hinab nach Norddeutschland, wo er längere Zeit in Lübeck arbeitete; seinen Heimweg nahm er wohl über Leipzig, Erfurt, den Thüringer Wald und kehrte 1516 nach Nürnberg zurück. Bereits 1517 ward er Meister in seiner Zunft, 1519 verheirathete er sich mit Kunigunde Kreuzer aus Wendelstein im Nürnberger Gebiet. Er bewohnte zuerst ein Haus in der Kothgasse, lebte später in einer Vorstadt Nürnbergs, wo er neben dem Schuhmachergewerbe einen Kramladen betrieb, und besaß zuletzt ein stattliches Bürgerhaus in der Spitalgasse, wie er denn durch Fleiß und gute Haushaltung sowie durch sein und seiner Gattin Erbe zu Wohlhabenheit gelangt zu sein scheint. Unmittelbar nach seiner Rückkehr begann er sich in eifriger Weise an den

Bestrebungen und Uebungen der Nürnberger Meistersingerzunft oder -Schule zu betheiligen, der er durch sein überlegenes Talent, die Fülle seiner poetischen Leistungen in den Formen und Tönen des künstlichen Meistergesangs einen merkwürdigen Aufschwung gab. Daneben dichtete er außerhalb der Schule für weitere Kreise und eröffnete die Reihe seiner dramatischen, für die öffentliche Darstellung bestimmten Spiele 1517 mit dem „Hofgesinde Veneris". Die seitherige harmlose und naive Richtung seiner poetischen Bestrebungen erhielt seit dem Beginn der Reformation eine andere Wendung. In Sachs spiegeln sich treu die Eindrücke der Bewegung auf das deutsche Bürgerthum. Schon 1521 besaß er beinahe sämmtliche Schriften Luthers, 1523 gab er seiner Begeisterung für den Reformator in dem Gedicht „Die Wittenbergisch Nachtigall" lebhaften Ausdruck, 1524 veröffentlichte er jene Dialoge: „Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuhmacher, darin das Wort Gottes und ein recht christlich Wesen verfochten wird", „Dialogus des Inhalt: ein Argument der Römischen wider das christlich Heuflein, den Geiz auch ander offentlich Laster betreffend", „Ein Gespräch von den Scheinwerken der Geistlichen und iren Gelübden" u. a., die sämmtlich aus nürnbergischen Pressen hervorgingen und in denen „Hans Sachs Schuhmacher" mit der ganzen Zuversicht und der schneidigen Kühnheit, welche die ersten Jahre der Reformation erfüllte, für Luther und seine Lehren eintrat. Fast gleichzeitig erscheint dann der Dichter unter den Bahnbrechern des evangelischen Kirchenlieds, indem er 1524 und 1525 „Etliche geistliche, in der Schrift gegrünte Lieder für die Laien zu singen" sowie Psalmen als Flugblätter hinaussandte. Diese Jahre waren offenbar die kritischen im Leben des Dichters; hätten sich Rath und Regiment zu Nürnberg nicht früh genug der evangelischen Sache angeschlossen und die große Umgestaltung leidlich friedlich ins Werk gesetzt, so würde der friedliebende, aber in seinen evangelischen Ueberzeugungen unerschütterliche Sachs in die Konflikte gerathen sein, denen damals Tausende nicht auszuweichen vermochten und zum Opfer fielen. Noch 1527, als Nürnberg schon fest und fraglos zur neuen Lehre stand, gerieth er durch ein Reim- und Bildwerk, das er mit dem Eiferer Osiander zusammen herausgab und das eine prophetische Verkündigung des Untergangs der päpstlichen Herrschaft war, in Bedrängnis. Die Herren des Raths ertheilten ihm die Weisung, er „solle seines Handwerks und Schuh-

machens warten, sich auch enthalten, einige Büchlein und Reimen hinfüro ausgehen zu lassen". Das Unwetter zog rasch genug vorüber; Hans Sachs fuhr nicht nur unbehindert fort, zu dichten, sondern sah sich auch in der Veröffentlichung seiner Dichtungen nicht weiter behindert. Immerhin hatte er sein günstiges Geschick zu preisen, daß die gesetzlichen Gewalten seiner geliebten Vaterstadt so rechtzeitig dem Drang, der die Volksmassen bewegte, und den er stärker als einer empfunden, nachgegeben hatten. Seit Nürnberg evangelisch war, hatte Sachs keinen Anlaß mehr, als Opponent den bestehenden Zuständen gegenüberzutreten. Vielmehr fuhr er fort, im vollen, in der Hauptsache freudigen Einklang mit ihnen zu leben, zu arbeiten und zu dichten. Auch sein klares Leben war nicht von allen Konflikten frei; er selbst klagt sich an, in die Sünde Davids mit Bathseba verfallen zu sein. Aber unzweifelhaft blieb er im großen und ganzen einer der vorzüglichsten und hochgeachtetsten Bürger Nürnbergs. Den großen Bewegungen der Zeit, deren Wellen vielfach in seine Stadt hineinschlugen, folgte er mit aufmerksamem Auge. Aber selbst die momentan bedrohliche Lage (nach dem Schmalkaldischen Krieg, als die Spanier in Nürnberg hausten, oder später, als der wilde Markgraf von Brandenburg-Kulmbach dasselbe mit Plünderung und Zerstörung bedrohte) trübte seine Zuversicht und Heiterkeit nur vorübergehend. 1560 starb seine Frau, 1561 schloß er eine zweite Ehe mit der jugendlichen Barbara Harscher, deren Reize er in dem Stil der Liebesdichter pries, gegen welche er sonst so oft geeifert hatte. Die Pest des Jahrs 1562 beschränkte ihn auf sein Haus; er dichtete während derselben theils geistliche Lieder, theils dramatische Schwänke, da er seine gebeugten Mitbürger zu zerstreuen und zu erheitern wünschte. Seit 1558 hatte er begonnen, eine große Sammlung seiner Gedichte in gebundenen Reimen (Reimpaaren) zu veranstalten, die im Verlag von Georgius Willer zu Augsburg erschien und bei Christoph Heußler in Nürnberg gedruckt ward, und deren drei bei Sachs' Lebzeiten publicirte Foliobände 1558, 1560 und 1561 herauskamen. Hans Sachs fuhr aber auch nach der genannten Zeit fort, Tragödien, Komödien, Erzählungen, Schwänke und Lehrgedichte zu verfassen; die vielverbreitete Erzählung, daß er im höhern Greisenalter kindisch geworden sei, scheint völlig unverbürgt. Als er am 19. Januar 1576 starb, zeigte sich der Rath von Nürnberg vor allen Dingen besorgt, den Nachlaß des

berühmten Dichters ängstlich auf etwa vorhandene bedenkliche Schriften hin prüfen zu lassen. Einige Jahre nach Hans Sachs' Tod erschienen noch zwei weitere Bände der Folioausgabe, während von den bei Lebzeiten veröffentlichten mehrfache Nach- und Neudrucke veranstaltet wurden. Bis zum Dreißigjährigen Krieg blieb ihre Wirkung in weiten Kreisen lebendig. Freilich entschwand es dem Gedächtnis und der Beachtung der Zeitgenossen alsbald, daß von dem Reichthum von Sachs' poetischer Produktion nur ein kleiner Theil gedruckt worden sei. Nicht nur die Meistergesänge, die er selbst ausgeschieden, um die Singschule damit zu zieren, sondern auch eine auf mehrere Tausende sich belaufende Zahl von Spielen, Schwänken, geistlichen und weltlichen Gesprächen, Dialogen, Fabeln blieben in Sachs' Manuskripten bewahrt, aus denen sie zum Theil erst in unserer Zeit veröffentlicht worden sind.

Hans Sachs' poetische Werke, zuerst von ihm selbst als „Sehr herrliche, schöne und warhaffte Gedichte; geistlich und weltlich allerlei Art" ausgewählt und nach seinem Tod vervollständigt (Nürnberg und Augsburg 1558—61; 4. und 5. Theil, ebendaselbst 1578 und 1579; letzter Druck vor dem Dreißigjährigen Krieg, Kempten 1612), sind in der Hauptsache die Quelle aller späteren Auswahlen und Mittheilungen geblieben, wenn auch für die neuesten Arbeiten dieser Art (unter denen die Auswahl von Gödeke und Tittmann [Leipzig 1870—71, 3 Bde.] hervorzuheben) die ungedruckten Werke vielfach herangezogen worden sind. Das Urtheil über den Dichter würde auch durch eine Gesammtausgabe von höchster Vollständigkeit (welche Ad. v. Keller in den Publikationen des Stuttgarter Literarischen Vereins begonnen hat) nicht wesentlich geändert und umgestimmt werden können; denn Sachs gehört zu den Poeten, deren Totalität aus einer mäßigen Reihe ihrer Werke so klar und sicher erkannt wird wie aus der ganzen Masse derselben. Nur insofern die Vielproduktion und die Breite der von ihm beherrschten Stoffwelt eben auch zu seiner Charakteristik gehören, erscheint die Kenntnis mehrerer tausend seiner größeren und kleineren Gedichte für seine Beurtheilung nothwendig. Der Gesammteindruck bleibt der gleiche: die heitere Klarheit und der glückliche Einklang seines Innern, die Lust an Welt und Kunst, die sprachschöpferische, keine Schwierigkeit kennende oder jede besiegende Leichtigkeit seines poetischen Vortrags, welche seine

besten Stücke noch heute nach dreihundert Jahren ganz frisch und unmittelbar erscheinen und wirken lassen, gehen durch die Dichtungen seiner Jugend, seiner Mannestage und seines Alters gleichmäßig hindurch; bei Sachs handelt es sich überall um das mehr oder weniger glückliche Zusammentreffen der augenblicklichen Aufgabe mit seinem Temperament und seiner Grundanschauung, nicht aber um verschiedene Entwickelungen und bemerkbare Wandlungen seines Innern.

Als das hervortretendste Moment aus der Lebensgeschichte Hans Sachs' erscheint die wunderbare, nimmer müde geistige Regsamkeit und poetische Schaffensfreude des Schuhmachers von Nürnberg. Kein Zweifel, daß Sachs neben Luther als derjenige Mann zu gelten hat, aus dessen Schriften die deutsche Volksseele des 16. Jahrhunderts am vernehmbarsten zu uns spricht, in dessen Dichtung das deutsche Volksleben der Reformationszeit bleibende Gestalt gewonnen hat. In diesem Sinn wäre das historische Interesse für Hans Sachs gerechtfertigt, auch wenn er in minder günstiger und großer Zeit gelebt hätte. Nun fügte es sein gutes Geschick, daß seine Wirksamkeit in eine Periode fiel, in welcher die Entscheidung höchster Weltgeschicke an der Natur und Bildung des deutschen Volks hing, in welcher eben jener bürgerliche deutsche Mittelstand, dessen berufener Sprecher Sachs durch Geburt, Erziehung, Anlage, durch Natur und freien Entschluß war, das ungeheure Gewicht seiner Sympathien, seiner geistigen und materiellen Bedürfnisse in die schwankende Wagschale der Kirchenreformation und der neuen Kirche warf und damit die Zukunft Deutschlands und Europa's für Jahrhunderte entschied. Sachs stand als Theilnehmender und Ueberschauender zugleich in einer der größten Bewegungen der Weltgeschichte. Aber diese ungeheure Bewegung nahm für ihn frühzeitig eine feste und ehrwürdige Gestalt an: sowie sich das religiöse und bürgerliche Leben innerhalb der Ringmauern von Nürnberg gestaltet hatte, sollte es sich im ganzen Reiche, ja in der ganzen Christenheit gestalten; sowie sich ihm die Segnungen der neuen Lehre in seiner nächsten Umgebung darstellten, sollten sie nach seiner Meinung überall hervortreten. Daher die auffallende Erscheinung, daß seine Dichtungen, obwohl ganz und durchaus Kinder ihrer Zeit, die gewaltsamen Zuckungen und Kämpfe derselben nur selten spiegeln, daß die Siegfreudigkeit, welche den Dichter beim ersten Sieg der evangelischen Sache

überkommen hat, durch sein ganzes Leben festhält. Selbst die schlimmen Tage, die er erlebte, in denen es um die Sache des Protestantismus am übelsten stand, als die Schmalkaldner geschlagen waren, Karl V. spanische Besatzungen in die deutschen Reichsstädte des Südens legte, als Melanchthon und die Doktoren von Wittenberg des Kaisers Interim zum bittern Verdruß der protestantischen Führer unterschrieben, vermochten Sachs' dauernde Heiterkeit nicht zu trüben. Weit sorglicher stimmte ihn zuletzt doch der Hader der theologischen Parteien, das wüste Dogmen- und Lehrsatzgezänk, welches in die neue Kirche hereinbrach, — aber auch hier hegte er die Zuversicht, daß Gott, der aus Schlimmerem geholfen habe, die Sache der deutschen Kirche und des deutschen Volks wohl hinausführen werde. Hans Sachs ist ohne eine Ahnung des entsetzlichen Unheils gestorben, das ein Menschenalter nach seinem Tod über Deutschland hereinbrach, und so blieb seiner Dichtung ihr Grundcharakter gesunder Lebensfülle, frischer, unverkümmerter Freude an der bunten Mannigfaltigkeit der Welt und unbeirrter Klarheit bis zuletzt erhalten. Die Begünstigung, daß Hans Sachs gerade auf Nürnberger Boden erwuchs und wirkte, darf dabei sehr hoch angeschlagen werden; das Hauptverdienst gebührt doch der glücklichen Natur, der geistigen Energie und Festigkeit des Dichters selbst. Die Gesammterscheinung von Hans Sachs kann, je nachdem man die Maßstäbe anlegt, sehr verschieden beurtheilt werden; aber die unverwüstliche Frische und Stärke seines Lebensgefühls, die unerschütterliche Sicherheit seiner Anschauung und der Einklang seines Wollens und Könnens sind jedem Maßstab gewachsen.

In seiner reichsstädtisch-bürgerlichen Abstammung und Anschauung wurzelt die Stärke und liegt anderseits die Schranke seiner dichterischen Entwickelung. Ueberschaut man die ungeheure Reihe seiner Produktionen (er selbst sprach sich am 1. Januar 1567 die Summe von 6048 Gedichten, „eh' mehr denn minder", zu), so fällt nicht nur die Zahl, sondern auch die reiche Stofffülle seiner Gedichte ins Auge. Die Heilige Schrift mit all ihren Büchern, die Legenden und geistlichen Ueberlieferungen des Mittelalters, die ganze Zahl der römischen und griechischen Dichter und Schriftsteller, welche die Humanisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdeutscht hatten, von Homers „Ilias" bis zur römischen Geschichte des Livius, von Plutarch bis zu den Aesop'schen Fabeln, die italienischen

Novellisten, namentlich Boccaccio, Chronisten aller Art von Saxo Grammaticus, den er aus einer deutschen Uebertragung kennen lernte, bis zum „Weltbuch" seines zeitweiligen Mitbürgers Sebastian Frank, Reisebeschreiber und Kuriositätensammler, daneben die „Volksbücher", welche zu dieser Zeit aus allen Pressen hervorgingen, hat Hans Sachs ebenso wie eigene Erlebnisse und zahlreiche mündliche Ueberlieferungen seiner Lebenskreise für seine Dichtung benutzt. In dieser Benutzung liegt kein Beweis von Phantasiearmut, denn nur eine ununterbrochen thätige und allseitig angeregte Phantasie konnte aus all diesen Quellen poetische Motive schöpfen. Die ganze riesige Stofffülle, welche er in seinen lyrischen, erzählenden und dramatischen Dichtungen behandelt, sieht er durchaus nur unter dem ihm eigenthümlichen Gesichtspunkt. Er hält sich treu und ohne alle Prätention, ihn umzuschmelzen oder umzugestalten, an die überlieferten Geschichten; er läßt wenig aus und setzt wenig Thatsächliches hinzu. Aber in der Art, wie er den Stoff versteht und handhabt, bewährt sich seine eigenste Natur. In der tragischen Geschichte des „Hörnen Siegfried" erblickt Hans Sachs nur die Strafe jugendlichen Uebermuths, der Drachentödter ist ihm lediglich ein ungerathener Sohn; in der Geschichte der „Lisabetha", die er nach Boccaccio's Novelle zur Tragödie bearbeitet, erkennt er nur ein bürgerliches Familienstück, eine Warnung, die Töchter nicht zu lange unverheirathet zu lassen; aus der ganzen Geschichte des „Fortunatus" liest er allein heraus, wie wandelbar und unstet das walzende Glück sei, aus der Tragödie Agamemnons und Klytämnestra's, daß ein Mann sich auf das nächste zu seinem Haus halten, seiner Frau nicht zu lange ausbleiben soll; die Geschichte von Kaiser Julianus im Bad verwandelt sich ihm in eine eindringliche Ermahnung, die guten Gaben Gottes nicht durch Uebermuth zu mißbrauchen. In den ungleichen Kindern Evä läßt er Gott den Herrn aus dem Luther'schen Kleinen Katechismus ganz unbefangen eine Katechisation anstellen und faßt ihn mehr oder minder als einen lutherischen Pastor auf; seine Obrigkeiten gleichen beinahe allzumal gestrengen nürnbergischen Rathsherren; Griechen und Römern legt er die Empfindungen und Gesinnungen deutscher Reichsbürger unter. Dies soll kein Tadel sein. Vielmehr beruht ein Theil der lebendigen, unmittelbaren Wirkung des Dichters auf der Naivität, mit der er *seine* Welt als die Welt überhaupt

betrachtet, alle Gestalten und Dinge um so schärfer und sicherer sieht, als ihm fern liegt, daß es einen andern Gesichtskreis geben könne. Im Grunde genommen werden wir eine ähnliche Forderung an jeden echten Poeten richten; was außerhalb seines poetischen Gesichtskreises liegt, darf und soll ihn nicht kümmern. Es kommt eben immer darauf an, welchen Gesichtskreis ein Dichter hat. In diesem Sinn ist es allerdings zurückzuweisen, wenn mit verächtlicher Beziehung auf Sachs' Handwerk gesagt worden ist, er pflege alle Dinge über einen Leisten und noch dazu über einen plumpen und breiten Leisten zu schlagen. Ein= für allemal darf ein deutscher Reichsstädter des 16. Jahrhunderts, ein einflußreicher, bedeutender Bürger des großen und stolzen Nürnberg nicht mit dem kläglich verkommenen deutschen Pfahlbürgerthum späterer Jahrhunderte verwechselt werden. Die Schranke des Hans Sachs liegt aber denn doch in seiner bewußten Bürgerlichkeit. Nicht das ist die Hauptsache dabei, daß er im Grunde genommen bei seiner gesammten Menschendarstellung an die Gestalten gebunden bleibt, welche er um sich und neben sich erblickt, daß er mit Glück außer den Bürgern und Bürgerkreisen etwa nur die Kreise der fahrenden Leute, in die er auf seiner Wanderschaft hineingeblickt, und die unter den Städtern stehenden, als plump, tölpisch und diebisch, namentlich in den Fastnachtsspielen, geschilderten Bauern kennt. Dabei könnten die letzte Vertiefung und der höchste poetische Aufschwung vollkommen bestehen. Der Mangel des Hans Sachs ist, daß ihm die bürgerliche Ordnung, in der er lebt und gern lebt, mit Gottes Ordnung und der Ordnung der Natur ohne weiteres zusammenfällt, daß er alles Menschenleben nicht auf seine tieferen Ursprünge und Anfänge, nicht auf sein inneres Wesen anschaut, sondern auf die zufällige Erscheinung, welche dasselbe innerhalb seiner bürgerlichen Welt abgibt. Kein Dichter ist redlicher bemüht gewesen, in den Kern der Dinge einzudringen, Wahrheit vom Schein zu unterscheiden, als der Schuhmacher von Nürnberg. Und doch steht er in hunderten seiner Gebilde dem behandelten Stoff ganz fern und fremd gegenüber, weil er sein Maß an Dinge legt, für welche dies Maß nicht ausreicht. Zu Zeiten überkommt ihn eine Ahnung davon, und dann wendet er sich wohl mit einer gewissen Wärme gegen die allzugroße Werkheiligkeit, Rechtfertigkeit und harte Gewohnheit seiner Mitbürger; dann erklärt er nicht nur Gottes Rathschlüsse für unerforschlich, sondern wagt

sogar einen festen Blick in die Tiefen der Leidenschaft; dann geht ihm auf, daß die Welt von Nürnberg eben nicht die Welt ist und niemals werden kann. Aber sein Erstes und Letztes blieb doch, das vom Evangelium durchdrungene Bürgerleben als das normale, von Gott gewollte anzusehen.

In dieser Haupteigenthümlichkeit liegt es begründet, daß Hans Sachs' Dichtung da am bedeutendsten, frischesten und unvergänglichsten erscheint, wo er nach der Natur seines Stoffs und seiner Aufgabe ganz innerhalb seiner Welt verharrt. Obschon es in seiner Lyrik nicht an einzelnen Lauten tiefer und reiner Empfindung fehlt, läßt er als erzählender Dichter seine lyrischen Gedichte weit hinter sich. Zum unmittelbar wirkenden Lied erhebt er sich nur in seinen geistlichen Gesängen, im übrigen führt ihn seine Eigenthümlichkeit meist zur allegorischen Darstellung seiner Empfindung und natürlich zur lehrhaften Nutzanwendung. Seine sprachschöpferische Genialität verleugnet sich aber auch auf diesem Gebiet nicht, und selbst die Meistergesänge in ihren künstlichen strophischen Formen bewähren ihn als einen Dichter, der in das Wesen und Vermögen der deutschen Sprache nahezu so tief eingedrungen ist als der große Sprachbeherrscher Luther. Die erzählende Dichtung aber liegt seiner Grundanlage am nächsten, und in der erzählenden Dichtung ist er wieder dann am glücklichsten, wenn er seine innerste schalkhafte und doch so herzvolle Behaglichkeit entfalten kann. Daß dies namentlich in seinen Schwänken der Fall, ja daß er in Bezug auf den Vortrag dieser Schwänke noch heute als unübertroffen und mustergültig dasteht, ist eine tausendmal wiederholte Wahrheit. Ob er Eulenspiegeleien und Handwerksburschenschwänke oder weitergehende Erfindungen, mittelalterliche Legenden oder unmittelbare Erlebnisse vorträgt, so bleibt er doch immer gleich frisch und wirksam. „St. Peter mit der Geis", „Die ungleichen Kinder Evä", „St. Peter und die Landsknechte", „Warum der Teufel keinen Landsknecht zur Hölle läßt", „Die Bauern von Fünsing" (die den Krebs zum Schneider ernennen), „Der Schneider mit dem Panier", „Der Müller und der Student", „Das Kiferbeskraut", „St. Peter mit dem faulen Bauernknecht", „Schlauraffenland", „Der Waldbruder mit dem Esel", „Der Buler mit der rothen Thür", „Die Hasen fahen und braten den Jäger", „Die Schneider und die Geis", „Die Spieler und der Teufel", „Der Teufel und die Buhlerin", „Warum die

Bauern den Müllern nicht trauen", „Der verlogene Knecht mit dem großen Fuchs" sind die bekanntesten Proben der Sachs'schen Schwankdichtung. Auch viele der prächtigen Scherze, die er nachmals als Fastnachtsspiele dramatisirte, hat Hans Sachs zuvor als erzählende Schwänke bearbeitet; gelegentlich verfuhr er auch umgekehrt und setzte einen Fastnachtsschwank zu weiterer Verbreitung nochmals in ein erzählendes Gedicht um. Zwar unterläßt der Dichter auch in diesen Schwänken beinahe nie die moralisirende Betrachtung; aber da er dieselbe meist anhängt und von der eigentlichen Erzählung trennt, so läßt sich hier am besten ermessen, welcher rein poetischen, unmittelbaren Wirkung seine Erzählungskunst und seine lebendige Sittenschilderung fähig waren. Hans Sachs fand mit diesen Schwänken zahlreiche Nachahmer, und seine Weise beeinflußte mehr oder minder die gesammte erzählende Dichtung des 16. Jahrhunderts, auch diejenige, welche sich höher und vornehmer dünkte. Eine gleich hohe Bedeutung, ja in gewissem Sinn eine überragende, hat Hans Sachs als dramatischer Dichter in Anspruch zu nehmen. Wie man auch über den Werth seiner dramatischen Bestrebungen im großen Zusammenhang der Weltliteratur oder in der Entwickelung des neuern Drama's urtheilen mag, so bleibt Sachs doch der deutsche Hauptdramatiker der Reformationszeit; seine poetische Fruchtbarkeit, die mit den Jahren eher ab- als zunahm, warf sich in gewissen Zeiten hauptsächlich, fast ausschließlich, auf die Form des Drama's. Während er zuerst an die altnürnbergischen Fastnachtsspiele allein angeknüpft hatte, deren Aufführung durch den überlieferten Brauch verbürgt war, scheint er späterhin mit Hülfe der Meistersinger oder freier Vereinigungen von Bürgern und Schülern die Möglichkeit gewonnen zu haben, auch seine „ernsten Tragedi und lieblichen Comedi" darstellen zu lassen. In der Vorrede zum dritten Folioband seiner Schriften vom 16. August 1561 heißt es ausdrücklich: „weil ich aber noch aus allen meinen Gedichten mir bißher vorbehalten, den meisten Theil meiner Comedi, Tragedi und Spil und die weder in das erste noch andere Buch zu drucken hab wollen geben, sondern mir als einen besondern lieben heimlichen Schatz behalten wollen, weil ich sie den meisten Theil selbst hab agiren und spielen helfen" — und wird außerdem hervorgehoben, daß namentlich die Fastnachtsspiele auch anderwärts („in etlichen Fürsten- und Reichs-

städten") zur Freude und Verwunderung der Zuschauer aufgeführt worden sind. Hans Sachs vollzog in seinen dramatischen Bestrebungen insofern einen völligen Bruch mit dem Mittelalter, als er, schon aus protestantischer Gesinnung, in seinen „geistlichen" Spielen der Anknüpfung an die Mysterien- und Mirakelspiele im allgemeinen aus dem Wege ging, äußerst selten seine Stoffe dem Neuen Testament entnahm und mit Vorliebe die Geschichten des Alten Testaments behandelte, womit der Uebergang zu weltlichen Tragödien des verschiedensten Stoffs von selbst gefunden war. In Bezug auf Anlage und Durchführung aber seiner größeren Dramen blieb der nürnbergische Dichter in der Hauptsache an die mittelalterliche Weise gebunden, nach welcher es genügte, die Stoffe vor den Augen der Zuschauer insoweit in Handlung umzusetzen, daß nach dem Belieben des Dichters die Vorgänge bald dargestellt, bald bloß erzählt werden, so daß das epische Element in den meisten Dramen das Uebergewicht behält. Auch die lateinischen Dramen der Humanisten, deren einige auf Hans Sachs starken Einfluß ausübten, waren nur selten über die dialogisirte Rhetorik hinausgewachsen; der Schuhmacher von Nürnberg fand sich bei seinen dramatischen Arbeiten und Bestrebungen meist auf sich allein angewiesen, und sein Instinkt mußte ihn mehr leiten, als es die Muster vermochten. Fraglos hat er auch die Komödien des Plautus und Terenz in den Uebersetzungen des Hans Nythart von Ulm und des Albrecht von Eybe gekannt; allein mit dem fremden Leben, welches ihm aus diesen Dramen entgegentrat, wußte er sich nicht in Einklang zu setzen und ward durch sie höchstens zu einzelnen lebendigen und besonders energischen Scenen in seinen Fastnachtsspielen angeregt. Für die größeren dramatischen Arbeiten mußte er sich seine Form schaffen. Unvermeidlich war es, daß er dabei ganz äußerlich verfuhr und den Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie wesentlich nur darein setzte, ob die letzte Scene einer dramatischen Handlung in seinem Sinn einen tragischen oder glücklichen Schluß hat. So sind ihm „Hiob" und „Esther", selbst „Judith" und „Die Empfängnis und Geburt Johannis und Christi" Komödien, während er umgekehrt „Fortunat mit dem Wunschsäckel" als Tragödie behandelt. In den Anfängen von Sachs' dramatischer Laufbahn macht sich die Wirkung des Humanismus geltend, alle Köpfe waren damals mit den Vor-

stellungen, den Gestalten des Alterthums erfüllt, der poetische Schuster dichtete darum seine Tragödien: „Lucretia", „Virginia", „Der Charon mit den abgeschiedenen Geistern", die Komödien: „Pallas und Venus" und „Pluto, der Gott des Reichthums". In späteren Jahren tauchen die antiken Stoffe („Die Zerstörung Trojä", „Die mörderische Königin Klytämnestra", „Die getreue Fürstin Alcestis") nur mehr vereinzelt zwischen den größtentheils biblischen Tragödienstoffen auf, die der schriftkundige und eifrig evangelische Dichter mit Vorliebe zu behandeln begann. „Die Enthauptung Johannis", „Absalom und David", „König Rehabeam", „König Isboseth", „David läßt sein Volk zählen", „Sanherib belagert Jerusalem", „Der Priester Eli mit seinen Söhnen", „Die Makkabäer", „Die Zerstörung Jerusalems", „Der Jephtha mit seiner Tochter", „Des Leviten Kebsweib", „Simson", „Thamar", „König Saul" und andere zeigen durchaus das gleiche Gepräge, nur daß in Stoffen wie jener der „Thamar" der Dichter neben der moralischen Nutzanwendung den Versuch einer symbolischen Deutung macht. Den „biblischen" Tragödien steht dann die Gruppe der im Sinn des Dichters rein weltlichen, zum Theil aus Novellen (namentlich des Boccaccio), zum Theil aus mittelalterlichen Gedichten und späteren Volksromanen geschöpften Tragödien gegenüber, so z. B. die „Tragödie des Fürsten Concreti" (Tancred), „Tragödie von der Lisabetha", „Tristram mit Isalde", „Melusina", „Die vier unglückhaftigen Liebhabenden", „Der hörnene Siegfried". In ihnen allen bethätigt Hans Sachs die oben bezeichneten allgemein poetischen Eigenschaften; das dramatische Verdienst derselben liegt einmal in der Zuversicht, mit welcher der Dichter die Phantasie und Theilnahme seiner Zuschauer und Zuhörer für die ganze Mannigfaltigkeit des Daseins in Anspruch nimmt, dann in dem guten Blick, welcher fast durchgehend solche Stoffe auswählte, in denen in der That ein tragischer Kern vorhanden ist, in den vereinzelten Ansätzen endlich, sowohl im Aufbau als in der dramatischen Rede eine Steigerung zu gewinnen.

Wie oft überkommt es uns bei der Lektüre der Sachs'schen Dramen, als ob der Dichter den Bann der äußerlichen Behandlungsweise durchbräche, als ob sich eine Ahnung der tiefern

Aufgabe der dramatischen Dichtung in ihm regte. Hans Sachs gemahnt dann fast an jene Gestalten des orientalischen Märchens, die nach einem erlösenden Wort ringen, nach dem Schlüssel suchen, der eine Zauberpforte öffnen soll. Sie stammeln das Wort schon, sie strecken die Hand nach dem Schlüssel aus, — aber die Lippe versagt den Dienst, die Hand erlahmt wieder, sie haben im nächsten Augenblick vergessen, wie nahe sie dem Ziel waren. So kommt Hans Sachs beinahe in jedem dieser Dramen in einer Figur, in einem Zug der Handlung, in einem Satz, der einen tiefern Blick in das Wesen des Menschen oder der besondern Situation verräth, jener höchsten und echt dramatischen Menschendarstellung nahe, welche wenige Jahrzehnte später auf der altenglischen Bühne erreicht wurde. Er war darum doch nichts weniger als eine tragische Poetengestalt, er trat in unzerstörbarer Naivität an seine Stoffe heran, betrachtete seine Darstellungsweise als die erschöpfende und völlig zweckentsprechende und ahnte wohl kaum einen Unterschied zwischen jenen Scenen seiner Spiele, in denen ihm der Genius des echten Drama's leise die Feder führt, und zwischen denen, welche vollkommen äußerlich und nothdürftig den Zusammenhang der Begebenheiten dialogisiren oder gar nur erzählen. Er durfte sich mit Recht überzeugt halten, daß seine Dramen unter allen, die in Nürnberg und mancher andern guten Stadt des Reichs dargestellt wurden, die höchste Wirkung erzielten. Was darüber hinauslag, kümmerte den Meister nicht. Auch seine Komödien, deren Stoffe er von den verschiedensten Seiten her gewann (die Bücher des Alten Testaments vergaß er hier gleichfalls nicht), weisen eben nur im einzelnen wirklich dramatische Scenen und Gestalten auf, im ganzen verfällt der Dichter meist in den rein berichtenden Ton, welcher den tiefern Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung nicht anerkennt. Namentlich wo, wie in den Komödien: „Von der geduldigen und gehorsamen Markgräfin Griselda", „Der Ritter Galmi mit der Herzogin aus Britannien", in der „Irrfahrt des Ulysses" oder „Der verlorne Sohn", sich die Handlung über einen längern Zeitraum hin erstreckt, treten die eigenthümlichen Mängel dieser Behandlungsweise zu Tage. Der Mangel an Lokalfarben, den einzelne gelehrte Kritiker hervorheben, würde dabei wenig zu bedeuten haben, wenn die Steigerung der Handlung selbst und die Charakteristik dramatisch wären.

Weit glücklicher und für die spätere Entwickelung der dramatischen Dichtung bedeutsamer als durch die längeren Komödien erscheint Hans Sachs in seinen Fastnachtsspielen. Nicht allein, weil in diesen kleinen Stücken in der Regel nur die Darstellung einer kurzen, darum leichter dramatisch zuzuspitzenden Handlung die Aufgabe ist, auch nicht, weil der Dichter eine feste Tradition für die Behandlung solcher Aufgaben vorfand, sondern, weil er Vorgänge und Gestalten seiner Fastnachtsspiele deutlicher vor sich sah als bei seinen größeren Dramen, weil er der Lektüre weniger und dem frischen Griff ins umgebende Leben mehr zu danken hatte. Die Fastnachtsspiele bewegen sich größtentheils in dem Kreis, den der sichere und schalkhafte Blick des Dichters täglich übersah. Rede und Gegenrede setzen in ihnen von Haus aus kräftig ein und steigern sich oft zur vollsten dramatischen Wirkung. Die Einzelheiten sind meisterhaft, und das volle Behagen an den dargestellten Scenen sowie die Zuversicht, daß er bei diesen Aufgaben seiner Darsteller sicher sei, rissen ihn in den Fastnachtsspielen über die Unbehülflichkeiten einer erst entstehenden Bühne hinaus. Sachs hielt auch in diesen frischen Schwänken die moralisirende Richtung seiner Poesie ein; gegenüber den Roheiten und Unflätereien der alten Fastnachtsspiele schlossen die seinigen — derb, schlicht, die Dinge beim rechten Namen nennend, wie sie sind — einen gewaltigen Fortschritt ein. Der Dichter gedieh in den kleinen Spielen zu jener Vollendung, der drei Jahrhunderte beinahe nichts von ihrer Wirkung genommen haben. Aus der großen Zahl (Sachs selbst zählte bis 1563: 54) sind „Der Teufel, der ein alt Weib nahm", „Der böse Rauch", „Der fahrend Schüler mit dem Teufelbannen", „Der Bauernknecht will zwei Frauen haben", „Der Bauer im Fegefeuer", „Der Roßdieb zu Fünsing", „Der todte Mann", „Das Narren-Schneiden", „Die Rockenstube", „Der groß Eifrer, der sein Weib Beicht höret", „Das heiß Eisen", „Der Krämerkorb" um so mehr hervorzuheben, als sie fast sämmtlich den späteren Jahren des Dichters (nach 1540) angehören und den Beweis mehren helfen, wie weit die Freudigkeit und Frische des Schaffens in Sachs wuchs, und daß der Dichter im Vollgefühl seiner künstlerischen Sicherheit, wohl auch vom Erfolg getragen, das Leben mit immer gleicher Heiterkeit ansah.

Die poetische Gesammterscheinung von Hans Sachs gemahnt

uns an die besten Seiten des deutschen Volkslebens im 16. Jahrhundert und an alle glücklichen Wirkungen der großen Reformationskämpfe auf die geistige und sittliche Kultur der Deutschen. Hans Sachs ist nach Wackernagels trefflichem Ausdruck durchaus „der Sohn seiner Zeit, aber ihr erstgeborner Sohn", dem eine Reihe von schmerzlichen Erfahrungen und peinlichen Zweifeln der Spätgebornen erspart blieben. An den Dichtungen des Schuhmachers von Nürnberg wird sich immer wieder erkennen und empfinden lassen, welch eine Lebensfülle und frohe Lebenslust neben dem hohen Schwung und gewaltigen Ernst des Reformationswerks vorhanden, ja zum Theil erst durch sie erweckt waren.

Fünfzigstes Kapitel.

Deutsche Dramatiker, Erzähler und Schwankdichter der ersten Reformationsperiode.

Hans Sachs war bei aller Volksthümlichkeit und dem innigsten Zusammenhang mit dem allgemeinen Leben der Zeit durch die Stärke und das seltene Gleichmaß seiner Natur, durch die besondere Richtung seiner Phantasie und seine selbständige Bildung eine scharf ausgeprägte Individualität — und es hätte nicht der Thatsache bedurft, daß er Schuhmachermeister und dennoch ein bedeutender Dichter war, um ihn weithin bemerkbar zu machen. Auf die Art und Weise der deutschen weltlichen Dichtung seiner Zeit mußte ein so hervorragendes Talent großen Einfluß gewinnen; für viele Schauspieldichter, namentlich aber für die Erzähler und Schwankdichter, ward er zum Vorbild, ohne daß seine milde Heiterkeit und männliche Tüchtigkeit, geschweige denn seine Kunst und Sprachgewalt, immer auf dieselben übergingen. Auf der andern Seite darf nicht vergessen werden, daß auch Hans Sachs, geistig frisch und regsam bis ans Ende, mannigfache Anregungen aus den ihn umgebenden Kreisen und durch Bestrebungen willig empfing, bei denen er der Nachfolger und nicht der Führer war. Immer aber erscheint er schon durch seine Vielseitigkeit und die Masse seiner Schöpfungen im Mittelpunkte der poetischen Literatur, welche Leben und Welt im Lichte der neuen Lehre darzustellen suchte und, soweit es sich nicht um die große Streitfrage des Tags handelte, sich meist eine vollkräftige und volksthümliche Unmittelbarkeit, Unbefangenheit und Lebensfrische noch erhielt.

Zahllose lutherisch gesinnte Schauspieldichter traten mit und neben Hans Sachs auf; das Gebiet des „biblischen" Drama's, auf dem auch er vorzugsweise zu wirken gesucht hatte, ward von Berufenen und Unberufenen angebaut. Niemand vermochte den

Nürnberger Meister darin zu erreichen, daß er jede berechtigte und lebensfähige Richtung der dramatischen Dichtung vertrat. Die einen versuchten, noch lediglich mit den Mitteln des ältern Fastnachtsspiels zu wirken; die anderen dichteten ernste Dramen für den bestimmten Zweck lokaler Aufführungen, an denen sich verschiedene Bürgerklassen, vor allen Dingen aber Studenten und lateinische Schüler betheiligten, wo es dergleichen gab. Solange der erste Schwung der reformatorischen Bewegung andauerte, herrschte der Zug, den theatralischen Spielen einen möglichst allgemeinen Charakter zu verleihen, vor; an die Stelle der Aufführungen lateinischer Dichtungen, mit denen die Humanisten gleichwohl fortfuhren mannigfach einzuwirken (namentlich die lateinischen Dramen des Georg Macropedius [Lancveld] in Utrecht dienten vielen deutschen dramatischen Versuchen zum Vorbild), traten solche deutscher Spiele. Aber bei den wenigsten Dichtern zeigte sich eine gewisse Konsequenz der Entwickelung; die Mehrzahl begnügte sich, ein= und das anderemal ein Spiel zu dichten; sehr viele Poeten blieben von den Resten der geistlichen Dramen weit abhängiger als der in allem selbstbewußte und in seiner Weise vorwärts drängende Hans Sachs. Aus der Masse der Verfasser einzelner Schauspiele, die namentlich in Mitteldeutschland, Franken und Schwaben, am Rhein, im Elsaß und der Schweiz zu finden waren, ragen nur einzelne charakteristische Köpfe hervor.

Ein beachtenswerther Zeitgenosse des Hans Sachs, dessen biblische Dramen ein gewisses Aufsehen erregten und die „Spiele" in Sachsen und Mitteldeutschland überhaupt mannigfach beeinflußten, war zunächst Paulus Rebhun. Aus Böhmen oder dem Voigtland gebürtig, studirte er Theologie zu Wittenberg, wo er Luthers Haus= und Tischgenosse war, war zuerst Schulmeister in Kahla, dann Konrektor zu Zwickau, ward 1538 Prediger zu Plauen, 1542 Pfarrer und Superintendent zu Oelsnitz, wo er im Sommer 1546 starb. Außer einem gereimten Dialog, „Klage des armen Mannes von Sorgenvoll in Theurung und Hungersnoth, und womit er sich zu trösten aus schönen Historien der Heiligen Schrift" (Zwickau 1540), schrieb Rebhun die Dramen: „Ein geistlich Spiel von der gottfürchtigen und keuschen Frauen Susannen" (ältester Druck Zwickau 1535) und „Ein Hochzeitspiel auf die Hochzeit zu Cana Galileä gestellt" (ältester Druck Zwickau 1538; beide Schauspiele neu in „Paul Rebhuns Dramen" herausgegeben von

Hermann Palm, Stuttgart 1859). Während er in der volksthümlich-lebendigen Auffassung des biblischen Stoffs, namentlich in der „Susanna", mit Sachs zusammentraf, suchte er in der Ausführung höheren Formansprüchen, welche in den Kreisen der Humanisten zuerst erwacht waren, zu genügen und sich der antiken Versmessung zu bedienen. Er strebt bewußtermaßen, Jamben und Trochäen herzustellen, und trat damit der Freiheit und der allerdings beträchtlichen Verwilderung, mit der die Reimpaare behandelt wurden, gegenüber. Obschon es ihm keineswegs an Nachahmern hierbei fehlte (seine Landsleute Hans Ackermann mit einem „Verlornen Sohn" und einem „Tobias", Hans Tirolff aus Kahla mit einer „Heirath Isaaks", Johann Chryseus mit dem „Hoffteuffel" [die Geschichte Daniels in der Löwengrube] werden hier vor allen genannt), so fanden doch seine formellen Neuerungen keine sonderliche Beachtung; wie in jeder gesunden Zeit, richtete sich die Theilnahme viel zu lebhaft auf Gehalt, Erfindung und Charaktere, um an den Verbesserungen der Versbehandlung, die übrigens keineswegs durchgreifend und bedeutend waren, sonderliches Interesse zu nehmen.

Beweglicher, phantasiereicher und darum wirksamer als die genannten sächsischen Poeten erscheint Joachim Greff von Zwickau, der, ungefähr zu Anfang des Jahrhunderts geboren, zu Wittenberg studirte und seit 1541 „Schulmeister und Rektor" zu Dessau war. Er begann seine poetische Laufbahn mit einer Uebertragung der „Aulularia" des Plautus (Magdeburg 1535) und verschritt dann zu allegorischen und biblischen Dramen, unter denen eine „Tragedia des Buchs Judith" (Wittenberg 1536) und „Mundus. Ein schönes neues kurzes Spiel von der Welt Art und Natur" (Wittenberg 1537) befindlich. 1540 dramatisirte er die Geschichte der drei Patriarchen. 1541 erschien von ihm eine poetische oder vielmehr gereimte „Vermahnung an ganze deutsche Nation wider den türkischen Tyrannen"; seine letzte Arbeit scheint die Verdeutschung des lateinischen Schauspiels „Lazarus" (Lazarus redivivus) des Johann Sapidus von Schlettstadt gewesen zu sein.

In Hans Sachs nächster Umgebung dichteten Peter Probst von Nürnberg und Sebastian Wild von Augsburg. Der erstere verharrte mit Ausnahme einer geistlichen Komödie, „Vom Blindgebornen" (Ev. Johannis 9), bei der Form

der Fastnachtsspiele, deren er eine Anzahl schrieb; der andere hingegen, Bürger und Meistersänger zu Augsburg, schwang sich zu Tragödien, Komödien und Historien auf, von denen er einen Band „Schöner Comödien und Tragödien zwölff" (Augsburg 1566) veröffentlichte. Neben biblischen neutestamentlichen („Die Geburt Christi", „Die Steinigung Stephani", „Die Passion und die Auferstehung Christi") und alttestamentlichen Stoffen („Der Nabott", „Vom goldnen Kalb") dramatisirte er auch Stoffe aus den als Volksbücher verbreiteten Romanen („Kaiser Octavian", „Die schöne Magelona und Ritter Peter", „Die sieben weisen Meister" u.a.).

Unter den zahlreichen Poeten der deutschen Schweiz, welche seit dem Auftreten des Pamphilus Gengenbach und Niklas Manuel sich in Schauspielen versuchten, die von Bürgergesellschaften vor Bürgern zum Theil mit höchster Wirkung gespielt wurden, auf diesem Boden aber nicht nur den reformatorisch-religiösen, sondern auch den patriotischen Ton anschlugen, verdient Jakob Ruof, Bürger und Chirurg zu Zürich, welcher bis 1558 wirksam war, besondere Hervorhebung. Er dramatisirte 1535 „Das Buch Hiob" (das am 28. Juni 1535 von der Bürgerschaft auf dem Münsterhof „ganz zierlich gespielet ward"), schrieb dann die patriotischen Spiele: „Vom Wohl- und Uebelstand einer löblichen Eidgenossenschaft" (1538; herausgegeben als „Etter-Heini uss dem Schwitzerland", Quedlinburg 1847) und „Vom ersten Eidgenossen Wilhelm Tellen" (Zürich 1545; Neuausgabe von Fr. Mayer, Pforzheim 1843), denen in späteren Jahren wieder geistliche Spiele: „Adam und Eva" (Zürich 1550), „Vom gläubigen Vater Abraham", „Vom Lazaro" (Zürich 1552) und „Von der Geburt Christi" folgten.

Einige der Poeten, die sich nur in einem oder dem andern Drama versuchten, erregten dadurch größere Theilnahme oder fanden wenigstens größere Beachtung, daß ihre äußere Stellung, ihre allgemeine reformatorische und literarische Thätigkeit die Augen auch auf ihre poetischen Anläufe lenkte. Johannes Agricola (Schnitter), geboren am 10. April 1492 zu Eisleben, studirte zu Wittenberg, wo er früh zu Luthers engstem Kreis gehörte, war nach einander Prediger zu Eisleben, Hofprediger zu Berlin und Generalsuperintendent der Mark, ward in die erbittertsten Kämpfe unter den Reformatoren selbst verwickelt;

bei allen eifrigen Protestanten als Mitverfasser des Augsburger „Interims“ von 1548 verhaßt und verrufen und starb nach einem sehr thätigen Leben am 22. September 1566 zu Berlin. Agricola's literarische Hauptthätigkeit galt seinen Sprichwörtersammlungen, von denen namentlich die erste: „Dreihundert gemeiner Sprichwörter“ (ältester Druck in niederdeutscher Mundart: „Drehundert gemeener Sprickwörde, der wy Düdeschen uns gebrucken“, Magdeborch 1528; hochdeutsch, zuerst Nürnberg 1529), in ihrer Weise hochverdienstlich war und die Sprichwörter selbst mit Auslegungen begleitete. Auch in der großen Reihe der evangelischen Liederdichter fehlte sein Name nicht; als Dramatiker aber versuchte er sich mit einer „Tragedie Johannis Huß, welche auf dem unchristlichen Concilio zu Costnitz gehalten“ (Wittenberg 1538), einer Dichtung, die selbst in der kampfvollen und stürmischen Zeit als zu gewagt Anstoß erregte. Man muß sich dabei erinnern, daß sich die Mehrzahl der Protestanten damals noch auf das künftige allgemeine christliche Koncil berief und ihre wahre Herzensmeinung über den Heiligen Geist der Koncilien nicht gern in einem poetischen Werke kundgegeben sah. — In ähnlicher Weise wurden die Schauspiele Leonhard Culmans aus Krailsheim, welcher als Rektor und Prediger zu St. Sebald bis in die fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts neben Hans Sachs zu Nürnberg lebte, als Anhänger des Streittheologen Osiander bald nach dessen Vertreibung entlassen wurde und 1562 als Pfarrherr zu Bernstadt bei Ulm starb, sicher mehr wegen der persönlichen Stellung des Verfassers als wegen ihrer besondern Bedeutung beachtet. Doch bearbeitete Culman sehr verschiedene Stoffe; neben geistlichen Spielen: „Wie ein Sünder zur Buße bekehrt wird“ (Nürnberg 1539) und „Von der Wittfrau, die Gott wunderbarlich durch den Propheten Elisa von ihrem Schuldherrn erledigt“ (Nürnberg 1544) dichtete er ein weltlich Spiel, „Von der Pandora“ (Augsburg 1544), und selbst ein Fastnachtsspiel, „Vom Aufruhr der ehrbaren Weiber zu Rom wider ihre Männer“. Das ursprünglichere Talent und selbst den bewußten Kunstfortschritt, welche in Hans Sachs lebendig wirkten, lernt man gleichsam erst voll schätzen, wenn man seine Schöpfungen mit denen solcher Zeitgenossen, die ohne Frage weit höhere Ansprüche erhoben, vergleicht.

In weit näherer innerer Verwandtschaft zum Wesen und zur Kunstweise des Sachs, oder sagen wir besser zur Kunstweise, die für wahrhaft poetische lebendige Talente damals die einzige sein konnte, stand ein so selbständiger und fruchtbarer Dichter wie der Elsässer Jörg Wickram. Die Lebensumstände dieses westdeutschen Hans Sachs sind nicht völlig aufgehellt, nur wenige biographische Daten über ihn erscheinen völlig sicher. Auf alle Fälle war Jörg Wickram einer seit längerer Zeit in der Reichsstadt Kolmar ansässigen Familie entsprossen. Gleich Sachs scheint er keine gelehrte Erziehung erhalten, sondern seine Bildung hauptsächlich aus der zeitgenössischen Literatur geschöpft zu haben. Seit 1531 trat er öffentlich als Dichter und zwar in Kolmar mit einer Reihe von Fastnachtsspielen hervor, welche von und vor der Bürgerschaft von Kolmar aufgeführt wurden und auf deren Drucken er sich zum Theil selbst „Dichter und Bürger von Kolmar" nennt. In den vierziger Jahren begann er eine Meistersingerschule zu Kolmar aufzurichten, deren geistiges Haupt und hervorragendstes Mitglied er selbst war. Die Nürnberger Schule, deren Ruhm seit Hans Sachs durch ganz Deutschland klang, war hier so sehr Vorbild und Muster, daß sich Jörg Wickram für die „gemeine Singschule" zu Kolmar der Abschrift eines ganzen Liederbuchs des Hans Sachs unterzog. — Der Reformation schloß sich der Poet frühzeitig an; sein geistliches Spiel „Vom verlornen Sohn", welches Pfingsten 1540 in Kolmar aufgeführt ward, bezeichnete er ausdrücklich als evangelisches Spiel, in seinem „Rollwagenbüchlein" schildert er im Stil der protestantischen Polemik eine Reihe Elsässer Pfäfflein. Mit Hans Sachs theilt er die selbstbewußte Bürgerlichkeit, weder die Bauern und Landfahrer, noch die Edelleute erfreuen sich einer besonders liebevollen Charakteristik. Um die Mitte der fünfziger Jahre müssen sich die Lebensverhältnisse Wickrams geändert haben: er bezeichnet sich auf den Titeln seiner späteren Schriften als Stadtschreiber zu Burckheim und erwähnt in einer an einen Kolmarer Freund gerichteten Vorrede ausdrücklich, daß er jetzt einige Meilen von ihm getrennt lebe. Seine poetische Entwickelung gelangte eben damals auf ihren Höhepunkt; er veröffentlichte rasch nach einander mehrere Romane, scheint aber bald nach 1557 gestorben zu sein, da nach diesem Jahr keine neuen Schriften von ihm erschienen; 1562 ward er als bereits verstorben in einem Wiederabdruck seines „Tobias" ausdrücklich bezeichnet.

Jörg Wickrams mannigfaltige Schriften waren zu einem Theil neue Bearbeitungen. Nach Gengenbachs „Zehen Altern“ bearbeitete er sein gleichnamiges Fastnachtsspiel, nach Thomas Murner seine „Narrenbeschwörung“, nach Albrecht von Halberstadt seine reimeweis verdeutschten „Metamorphosen des Ovid“ (Mainz 1545). Auch in denjenigen Dichtungen, in denen er sich selbständig poetisch bethätigte, benutzte er ältere poetische Schöpfungen mit der Unbefangenheit, welche seinem Jahrhundert in dieser Beziehung eigen war. Jörg Wickram entbehrt gleichwohl der eigenen Phantasie und einer ausgiebigen Lebensbeobachtung nicht, daneben erscheint in seinen Erzählungen die Gemüthsseite in viel stärkerer Weise entwickelt, als dies im allgemeinen bei deutschen Poeten des 16. Jahrhunderts der Fall ist. In dieser Beziehung läßt er selbst Hans Sachs, den er sonst nirgends erreicht, entschieden hinter sich. Seine dramatischen Dichtungen, die Fastnachtsspiele „Die zehen Alter“ (Straßburg 1533), „Das Namengießen“ (ebendaselbst 1537), „Der treue Eckart (Straßburg 1538); die Spiele: Vom verlornen Sohn“ (Kolmar 1540) und „Tobias“ ragen durch keine besonderen Eigenschaften über die dramatische Produktion der Zeit hervor. Dagegen nimmt Wickram als Schwankdichter und Schwankerzähler eine eigenthümliche Stellung ein, insofern er die knappe charakteristische Prosaerzählung dem gereimten Schwank vorzog. Sein „Rollwagenbüchlein“ (erster Druck ohne Ortsangabe 1555, 1557; neueste Ausgabe von Heinrich Kurz, Leipzig 1865) näherte sich unter den deutschen Schriften am meisten der Weise der älteren italienischen Novellisten. Das Rollwagenbüchlein war laut des Titels ein „neues vor unerhörts Büchlein, darinn viel guter schwenk und Historien begriffen werden, so man in schiffen und auf den rollwegen, deßgleichen in scherheuseren und badstuben zu langweiligen Zeiten erzellen mag“. Wie bei den Florentiner Novellisten des 14. Jahrhunderts erscheinen ältere überkommene, aus Büchern geschöpfte Geschichten, die lediglich mit einem neuen Zuge ausgestattet sind, mit frisch aus dem Leben stammenden, vom Dichter erst gestalteten Erzählungen gemischt, bloße Witzworte und Anekdoten paaren sich mit längeren Novellen, in denen Lebenskenntnis und Charakteristik entwickelt werden kann. Im allgemeinen ist Wickrams Erzählungsweise anschaulich und höchst lebendig, frisch und volksthümlich, in einigen seiner Erzählungen entfaltet er die Kunst der Situations=

malerei und selbst die Wiedergabe charakteristischen Dialogs energischer als irgend einer seiner Zeitgenossen. Geschichten wie die „Vom Rathsherrn, der mit einem Kind ging“ (Rollwagenbüchlein 4), „Vom Landsknecht, der mit seinem Wohlspringen um ein schönes Maidlein kam“ (Rollwagenbüchlein 40) und „Vom guten Schlemmer, der mit einem Liedlein seinen Wirt durch die Fugger bezahlt“ (Rollwagenbüchlein 53) versetzen uns aufs lebendigste in die Privatexistenz des 16. Jahrhunderts, welche hinter der polemischen und theologischen Zeitliteratur fast verschwindet. Auch viele der kleinen Schwänke zeichnen sich durch drastischen Vortrag aus.

In der poetischen Erzählung, die in der deutschen Literatur des Mittelalters eine so große Rolle gespielt hatte und jetzt fast verschwunden war, versuchte sich Wickram durch sein Gedicht „Der irr reitend Pilger“ (Straßburg 1556). Seine Hauptthätigkeit entwickelte er im Prosaroman. Das Bedürfnis nach dieser poetischen Form ward damals durch die wieder und wieder gedruckten Volksbücher befriedigt, an die Kompositions- und Vortragsweise derselben schloß sich Wickram natürlich an. Durch seine Romane: „Gabrietto und Reinhard“ (Eine schöne und doch klägliche History von dem sorglichen Anfang und erschrecklichen Ausgang der brennenden Liebe, namlich vier Personen betreffen, zween Edle Jüngling von Pariß und zwo schöner junkfrawe uß Engelandt“. Erster Druck Straßburg ohne Jahrzahl; 1551?), „Der Knabenspiegel“ (Ein kurtzweilig History zweier Knaben, deren einer eins Ritters, deren ander eines Bawren Son war. Erster Druck Straßburg 1554), auch durch die Geschichte „Von guten und bösen Nachbarn“ (Wie ein reicher Kauffmann aus Probant in das Künigreich Portugal zohe. Erster Druck Straßburg 1556) geht allerdings, dem allgemeinen Zeitgeist gemäß, ein lehrhafter Zug, allein dieselben zeigen sich auch den Volksbüchern in der absichtslosen und frischen Lebensdarstellung verwandt in dem Eingehen auf Momente und Seiten des Lebens, an denen die moralisirende und streitbare Kunst des Jahrhunderts scheu oder hochmüthig vorüberstreift. Wickrams bestes Buch ist offenbar „Der Goldfaden“ (Eine schöne, liebliche und kurtzweilige Historie von eines armen Hirten Sohn, Löwfried genandt, welcher auß seinem fleißigen studieren, Unterdienstbarkeit und Ritterlichen Thaten eines Graffen Tochter überkam. Erster Druck Straßburg 1557; neue Bearbeitung herausgegeben von Clemens Brentano,

Heidelberg 1809), eine der ersten in der langen Reihe romanhafter Erzählungen von trefflichen Jünglingen, die sich aus den untersten Klassen des Volks durch innern Adel und hohe Gesinnung auch zu äußerem Ansehen und Glanz emporarbeiten und schließlich eine Geliebte, die anfänglich hoch über ihnen steht, mit gutem Fug davontragen. Romane dieser Art entsprachen schon in ältester Zeit der unausrottbaren idealen Vorstellung eines Volks, welches von jeher, wie kaum ein anderes, vom Zauber der begabten, innerlich edlen und darum auch äußerlich zu allem berechtigten Individualität ergriffen ward. Die Abenteuer des Löwfried, welche Wickram erzählt, klingen zum Theil an die Abenteuer der ritterlichen Dichtungen des Mittelalters an, selbst ein märchenhaftes Element fehlt in der Erzählung von dem zahmen Löwen Lotzmann nicht, der sich dem Hirten Erich und dessen Weibe anschließt und dann am Hofe von Lissabona wieder auftaucht, um Löwfried in dem entscheidenden Augenblick, wo ihn der gräfliche Vater seiner geliebten Angliana ermorden lassen will, zu retten. Das Beste aber am „Goldfaden" ist doch ein naturwahrer, schlichtinniger Gemüthston, welcher durch die besten Scenen des Romans hindurch klingt, dann die rührende frohe Zuversicht, daß gesunder Sinn und frische Kraft über alle Fährlichkeiten und Hindernisse siegen müssen, und ein gewisses künstlerisches Gleichmaß des Vortrags. Und so entschieden Wickrams Bürgerlichkeit aus den Vorstellungen und Zügen des „Goldfaden" spricht, so steht er doch dem Leben, welches über die Kreise des reichsstädtischen Lebens hinaus liegt, mit unendlich größerer Unbefangenheit gegenüber als die meisten bürgerlichen Dichter der Reformationszeit. Das Unausgereifte, Skizzenhafte großer Theile seiner Dichtungen aber theilt er mit allen Zeitgenossen.

Eine Gestalt, wie sie nur das Zeitalter der Reformation hervorzubringen vermochte, ein Mann von hervorragender geistiger Begabung, welcher seine literarischen Bestrebungen in einem wechselvollen, wild umhergeworfenen, fast abenteuerlichen Leben zu bewahren hatte und bei geringem persönlichen Glück die große Umgestaltung des deutschen Lebens rüstig und redlich fördern half, war Burchard Waldis, der Fabeldichter. Auch seine Lebensumstände liegen mannigfach im Dunkel; die Nothwendigkeit, sie zum größern Theil aus den Andeutungen seiner Schriften zu entnehmen, in denen es namentlich in den

Fabeln (wie in Hans Sachs' poetischen Erzählungen) an Fiktionen nicht fehlen wird, läßt vorzugsweise in Bezug auf Waldis' große Reisen manche Zweifel übrig. Waldis war um das Ende des 15. Jahrhunderts (zwischen 1480 und 1490) zu Allendorf an der Werra in der Landschaft Hessen geboren, seine Jugendgeschichte kennen wir nicht; daß er eine gelehrte Bildung erhielt, geht aus seinen späteren Schriften hervor; daß er in den Franciskanerorden eintrat, ist gewiß; aber völlig unklar, durch welche Fügungen und Schicksale er nach dem fernen Livland verschlagen wurde. Um 1523 befand er sich in einem Kloster zu Riga, damals noch ein gläubiger Sohn der alten Kirche. Die reformatorische Bewegung begann auch in der livländischen Handels- und Hansestadt; der Erzbischof von Riga, Kaspar von Linden, sendete drei Mönche, unter ihnen Waldis, zum Kaiser nach Deutschland, um gegen die Gewaltthaten und Ausschreitungen der lutherisch Gesinnten Klage zu erheben. Sie suchten vom Reichsregiment, welches für den in Spanien abwesenden Kaiser Deutschland regierte, einen Befehl an den Rath von Riga zu erwirken, nach welchem alle kirchlichen Neuerungen abgestellt werden sollten. Die rigaischen Gesandten wohnten dem Nürnberger Reichstag von 1524 bei, verhandelten mit dem päpstlichen Legaten Campeggio und machten sich endlich mit dem Reichstagsabschied, welcher keiner der kämpfenden kirchlichen Parteien genügte, wieder nach Hause. In Riga aber hatte der Magistrat die erzbischöfliche Gesandtschaft mit Mißfallen verfolgt, Burchard Waldis und einer seiner Begleiter wurden ins Gefängnis geworfen. Doch scheint er bald befreit worden zu sein und schloß sich in kurzem der evangelischen Lehre an. Er verließ den geistlichen Stand und widmete sich, wie hunderte von ausgetretenen Mönchen, einem bürgerlichen Beruf. Er ward Zinngießer (Kannengießer) zu Riga und scheint eine Zeitlang einen ausgedehnten Handel betrieben zu haben. An der Weiterentwickelung der kirchlichen Dinge in dieser Stadt nahm er noch Jahre hindurch Antheil; am 25. Februar 1527 wurde ein Fastnachtsspiel in niederdeutschen Reimen, „Die Parabel vom verlornen Sohn" (Riga 1527), von Waldis aufgeführt; aus dem Jahr 1530 haben wir ein poetisches Gebet von ihm, welches in der Kirchenordnung der Stadt Riga mit abgedruckt ward. Danach folgt eine Zeit in Waldis' Leben, von der wir nur aus Andeutungen in der Vorrede zu seinem später veröffentlichten „Psalter" wissen,

daß er lange im Gefängnis (wohl in moskowitischer Gefangenschaft) geschmachtet und nur seinen beiden Brüdern seine Befreiung zu danken hatte. 1542 taucht er wieder in seinem alten Vaterland Hessen auf, dichtete einige Spottlieder gegen Herzog Heinrich den Jüngern von Braunschweig, den Todfeind des Landgrafen Philipp von Hessen. 1544 ernannte ihn Philipp zum Pfarrer von Abterode, 1548 gab er seinen deutschen „Esopus" heraus. Er hatte sich mit der Wittwe eines Pfarrers Heistermann von Hofgeismar verheirathet und besaß mehrere Kinder; doch mag der Schwiegersohn, der ihn 1557 in seinem geistlichen Amt ablöste, eben nur der Gatte einer Stieftochter gewesen sein. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt, wahrscheinlich starb er um die Zeit der Amtsniederlegung. — Seine letzten Schriften: „Das päpstisch Reich" und „Summarien über die ganze Bibel", in Reimen verfaßt, datiren von 1556. — Von allen seinen Schriften (unter denen sich auch eine eben erwähnte poetische Uebertragung des „Psalters" und eine modernisirende Bearbeitung des „Teuerdank" befanden) fand den größten Beifall der „Esopus", ganz neu gemacht und in Reimen gefaßt (erster Druck Frankfurt am Main 1548; neueste Ausgabe herausgegeben von Heinrich Kurz, Leipzig 1862), mit welchem Waldis in die Reihe der erzählend moralisirenden deutschen Dichter des 16. Jahrhunderts eintrat. Die Stoffe zu seinen Fabeln und Schwankdichtungen schöpfte er nicht bloß aus dem Fabelbuch Aesops, sondern fügte eine ganze Reihe verwandter Erzählungen, die er lateinischen und deutschen Schriften entnahm, hinzu, erfand wohl auch eine Anzahl seiner Fabeln selbst und griff einzelne Schwänke aus der ihn umgebenden Menschenwelt auf, um sie in die Thierwelt zu übertragen. So entstanden eine große Reihe (vier Bücher) kurzer Erzählungen (in den althergebrachten Reimpaaren mit vier Hebungen), in denen Burchard Waldis überall einen frischen, kräftigen Sinn, einen wirklich guten Humor, der komische Züge rasch aufzufassen und zu verbinden weiß, entschiedenes Erzählertalent und natürlich jene evangelischen Grundanschauungen bewährte, die ihm im Gang seines Lebens zu tiefen Ueberzeugungen geworden waren. Das eigentlich künstlerische Element ist bei Waldis so wenig entwickelt wie bei den meisten deutschen Dichtern des 16. Jahrhunderts, nicht nur daß er wenig Stimmung besitzt (die in der Fabel entbehrlich scheint), auch seine Form ist

oft rauh, spröde und nachlässig, seine Behandlung und Ausführung merkwürdig ungleich. Während in einer Reihe der besten Fabeln die Erzählung detaillirter, die Nutzanwendung knapp und schlagend ist, verläuft in anderen die Erzählung ohne lebendigen Eindruck und macht einer eben so nüchternen wie breiten Lehrhaftigkeit Platz. Die Zeit spiegelt Waldis' „Esopus" insofern getreu wieder, als die Heuchelei der Pfaffen, der Ablaß und die Gnadenmittel, der Schlendrian des verkommenen alten Kirchenwesens gelegentlich in den stärksten Farben geschildert werden. Auch der wachsende Druck der fürstlichen Gewalt und der harten Justiz entging ihm nicht und bildet oft den Gegenstand seiner Fabeln. Bestimmt waren dieselben, seiner eigenen Meinung nach (die er in der Widmung seines „Esopus" an den Bürgermeister von Riga, Johann Butte, ausdrückt), „der lieben Jugend, Knaben und Jungfrauen zu Dienst und Förderung"; derb volksthümlich blieb dabei seine Vortrags- und Redeweise immer.

Der Thierfabel, als einer der Satire förderlichen Dichtungsart, bemächtigten sich natürlich auch andere Poeten dieses Zeitraums. Neben Erasmus Alberus, dessen bereits an anderer Stelle gedacht wurde (vergl. Kap. 46, S. 263), verdankte er seinen bleibenden Ruf hauptsächlich seinen Fabeln. — Jörg Wickrams Landsmann, Martin Montanus von Straßburg, welcher sich als dramatischer Dichter und Schwankerzähler bethätigte („Weg-Kürtzer", 1557), zog zwar für seine Erzählungen und Schwänke das Zurückgreifen auf die italienischen Novellen und die Facetien des Poggio der Nachbildung äsopischer Fabeln vor. Dafür versuchte sich Waldis' Landsmann Hans Wilhelm Kirchhof, dessen beste Leistungen noch in diese Zeit fallen, in der realistischen Erzählung wie in der Thierfabel. Kirchhof, um 1525 zu Kassel geboren, studirte nach mannigfachen Kriegsabenteuern in den fünfziger Jahren Medicin zu Marburg, lebte dann in Kassel und Spangenberg, dichtete auf Veranlassung Landgraf Wilhelms von Hessen eine Anzahl von geistlichen Schauspielen und gab sein lebendiges Buch „Wend-Unmuth" (Frankfurt am Main 1563; neueste Ausgabe von Osterley, Stuttgart 1869) heraus, dessen erste Theile sich der eben wirksamen frischen und volksthümlichen Schwankdichtung anschlossen, während die letzten, gegen den Ausgang des Jahrhunderts erscheinenden (Kirchhof starb erst 1603), schon in einen Gegensatz zu der inzwischen emporgewachsenen, in ihrem Grundton wesentlich veränderten Literatur geriethen.

Einundfünfzigstes Kapitel.

Die Reformation in der französischen Literatur.

Seit dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatten die Gedanken und Stimmungen der Kirchenreformatoren auch nach Frankreich hinüber zu wirken begonnen. Wie überall trafen die ersten Regungen des reformatorischen Geistes mit den geistigen Anschauungen und Empfindungen zusammen, welche durch die Alterthumsstudien und die Neubelebung der Wissenschaften erzeugt waren. Es währte geraume Zeit, bevor man zum klaren Bewußtsein kam, wie grundverschieden, ja gegensätzlich die Ideale des romanischen Humanismus und jene der Reformation waren. Im Beginn der ganzen Bewegung blieben Luthers Schriften und Kämpfe nicht ohne Beachtung, im Fortgang derselben gewannen ganz natürlicherweise die Schweizer und Straßburger Reformatoren, allen voran Zwingli, eine stärkere Einwirkung auf die französischen Bekenner des Evangeliums. Die eigentliche französische Reformation aber erscheint durchaus an die Persönlichkeit und das Auftreten Jean Calvins geknüpft, welcher für die französisch redende Welt und die Reformation von Süd- und Westeuropa eine Stellung und Bedeutung errang, die der Stellung und Bedeutung Luthers in Deutschland und Nordeuropa nahezu gleich kam. Die Gesammtentwickelung des Protestantismus litt unter dem wachsenden Zwiespalt zwischen der Lehre und Anhängerschaft Luthers und der Lehre und Anhängerschaft Calvins —, für Frankreich aber ward durch das Auftreten gerade dieser den eigenthümlichen romanischen Vorstellungen von religiöser Begeisterung entsprechenden Natur eine stärkere Ausbreitung der reformatorischen Lehren erst möglich. Seit Calvin festen Fuß in Genf gefaßt und seine Sendboten von dieser Stadt aus, die er zum geistigen Mittelpunkt des französischen Protestantismus umschuf, Frankreich durchzogen, wuchsen die reformirten

Gemeinden in Calvins Vaterland rasch zu einer Kirche und alsbald auch, dem Wesen des Calvinismus entsprechend, zu einer mächtigen politischen Partei heran. Mit eiserner Energie und der ganzen Gewalt einer Natur, in der sich fanatische Ueberzeugung und die schneidigste Verstandeskälte wundersam paarten, unterwarf Calvin seinem Willen die Republik Genf und stellte seinen theokratischen Staat unter ein Sittengesetz von drakonischer Strenge und düsterer Färbung. Gelang es ihm auch nicht völlig, die Protestanten Frankeichs, die von üppigen Prinzen und lebenslustigen Edelleuten geführten „Hugenotten", unter die Zucht seiner finstern Weltanschauung zu beugen, so bestimmte sein Einfluß immerhin die ganze Sinnesrichtung und geistige Entwickelung der französischen Protestanten, und sein herausfordernder und trotziger Geist lebte in den Kämpfen fort, mit denen unmittelbar nach Calvins Tod seine Anhänger ihre Duldung und Geltung im französischen Staat zu gewinnen versuchten.

Der Einfluß, den die Calvinisten auf die gesammte französische Geistesentwickelung gewannen, war trotz ihrer Energie und der großen Talente, welche sie in ihren Reihen zählten, nur ein mäßiger. Die Mehrzahl des französischen Volks stand auf Seiten der alten Kirche, und die herbe Strenge der Lebensauffassung stieß Tausende auch von denen ab, welche Neigung zu den kirchlichen Lehren des Genfer Reformators gezeigt hatten. Der gemeinsame Ausgangspunkt der französischen Renaissancepoeten und der protestantischen Schriftsteller war allerdings das Studium der Alten, aber welch andere Konsequenzen zogen Rabelais und die leichten Lyriker aus diesem Studium als der düstere und harte Calvin!

Trotz alledem ward Calvin einer der hervorragendsten französischen Prosaisten seiner Zeit und sein klassisches Hauptwerk, die „Unterweisung in der christlichen Religion" (zuerst als „Christianae religionis institutio", Basel 1536, in lateinischer Sprache, dann 1541 als „Institution chrétienne" in französischer Sprache publicirt und in zahllosen Ausgaben wiederholt), ward über die Zahl seiner Anhänger hinaus als ein Meisterwerk französischer Prosa bewundert. „Es hatte", meint der neueste Biograph Calvins, „eine unverkennbare Berechtigung, wenn man den Verfasser der Institution als den Aristoteles der Reformation bezeichnete. Die Methode ist lichtvoll und klar, der

Gedankengang streng logisch, überall durchsichtig, die Eintheilung und Ordnung des Stoffs dem leitenden Grundgedanken entsprechend; die Darstellung schreitet ernst und gemessen vor und nimmt, obschon in den späteren Ausgaben mehr gelehrt als anziehend, mehr auf den Verstand als auf das Gemüth berechnet, zuweilen einen höhern Schwung an. Calvins Institution enthält Abschnitte, die dem Schönsten, was von Pascal und Bossuet geschrieben worden ist, an die Seite gestellt werden können. Und dennoch beschleicht uns, trotz aller Bewunderung, zu der uns der Verfasser nöthigt, ein unheimliches Gefühl. — Der Geist der leidenschaftlichen Polemik wirft auf das ganze Werk seinen düstern Schatten. Die erhabensten Gedanken, die ergreifendsten Schilderungen werden jeden Augenblick durch gehässige Invektiven unterbrochen. — Es ist nicht der Gott der Versöhnung und Barmherzigkeit, wie ihn uns das Evangelium offenbart, es ist mehr, möchte man sagen, der zürnende und strafende Jehovah des Alten Bundes, der aus Calvins Institution zu uns spricht, und die ungewöhnlich häufige Berücksichtigung und Anführung alttestamentlicher Bibelstellen, welche sich durch das ganze Werk hindurchzieht, ist nicht ein bloßer Zufall." (J. W. Kampschulte, „Johann Calvin, seine Kirche und sein Staat in Genf". Leipzig 1869, Bd. 1, S. 275 u. 277.)

Dieser Geist von Calvins Schriften war der Poesie im höhern und weitern Sinn feindselig. Nur in ganz beschränkter Weise anerkannte der Reformator und Despot von Genf ein Existenzrecht der Kunst, mit Mißtrauen blickte er, trotz seiner eminenten Bildung, auf die Freude am Schönen wie auf alles, was Genuß gewährt. Er hat sich nur ein einziges Mal in einem lateinischen Gedicht versucht, und auf die poetischen Leistungen seiner Umgebung legte er kein Gewicht. Clement Marots poetische Bearbeitung der Psalmen (vgl. Kapitel 36, S. 130) war ihm als Agitationsmittel willkommen, aber für den „Libertinismus" des Dichters kannte er keine Nachsicht und trieb ihn in die Arme der alten Kirche zurück. Die von Marot unvollendet gelassene Psalmenübertragung führte Calvins Hauptmitarbeiter, der ihm in der Herrschaft über die Genfer Kirche nachfolgte, Theodor von Bèze (Beza), geboren am 24. Juni 1519 zu Vezelay in Burgund, gestorben zu Genf am 13. Oktober 1605, weiter. Auch Beza hatte sich auf den Universitäten von Orléans und Bourges den Alterthumsstudien mit Eifer und Erfolg gewidmet, hatte selbst

einen Band erotischer lateinischer Poesien (Juvenilia) veröffentlicht, ehe er sich der Reformation hingab. Aber bereits 1548 ging er nach Genf, um sich öffentlich Calvin anzuschließen, ward zuerst Professor der griechischen Sprache in Lausanne, 1559, nachdem er Calvins volles Vertrauen durch das unbedingte Einstehen für Maßregeln und Meinungen des Reformators erworben hatte, als Prediger nach Genf berufen und las auch als Professor der Theologie an der Genfer Akademie. Nach Calvins Tod Vorsitzender des Konsistoriums, betheiligte er sich an allen Religionsgesprächen, Verhandlungen und Vorträgen der französischen Hugenotten. Seine Thätigkeit als theologischer Schriftsteller war eine ausgebreitete. Als lyrischer Dichter schlug er, wenn es sich nicht um Hymnen für die Gemeinde handelte, gern einen scharf satirischen Ton an. Unter seinen größeren poetischen Anläufen findet sich eine Tragödie „Das Opfer Abrahams" (Le Sacrifice d'Abraham, Lausanne 1550) und die „Komödie vom kranken Papst" (Genf 1560), welche er unter dem Pseudonym Thrasibule Phenice herausgab. Eine nachwirkende Bedeutung hatten dieselben nicht; charakteristisch war, daß auch für die Bearbeitung des biblischen Stoffs eine Nachahmung der antiken Tragödie versucht wurde, so daß Beza in künstlerischer Beziehung als einer der Vorläufer Jodelle's angesehen werden muß, mit welchem er sonst freilich nichts gemeinsam hat.

Ein calvinistischer Dichter von größerer Bedeutung und, bei aller religiösen Strenge, von ausgeprägterer Selbständigkeit war Guillaume de Saluste, Seigneur du Bartas, welcher um 1544 zu Montfort geboren ward und jene Erziehung für die Waffen und die Wissenschaft zugleich erhielt, welche unter den französischen Edelleuten der Zeit nicht selten war. Er nahm an den Bürgerkriegen auf Seiten der Hugenotten Antheil; der Geschichtschreiber de Thou, welcher Saluste's Waffengefährte war, rühmt die Tüchtigkeit und die Bescheidenheit, die der Dichter bei allen ritterlichen Eigenschaften und all seinem Ruf bewährt habe. In den Tagen Heinrichs IV. ward er als Gesandter an den Hof von Edinburg geschickt und fand bei König Jakob VI. von Schottland (dem nachmaligen Jakob I. von England) so großen Beifall, daß dieser ihm die vortheilhaftesten Anerbietungen machte, ihn an seinen Hof zu fesseln. Bartas blieb dem Dienst Heinrichs IV. treu. An der Schlacht von

Ivry scheint er noch theilgenommen zu haben, sein „Siegesgesang“ (Cantique sur la victoire d'Yvry) ward zugleich sein Schwanengesang; infolge vernachlässigter Wunden und fortgesetzter Kriegsstrapazen starb Saluste du Bartas bereits im Juli des Jahrs 1590, nur 46 Jahre alt. Seine Dichtungen waren größtentheils bei seinen Lebzeiten veröffentlicht worden, sie behaupteten eine gewisse Geltung bis ins 17. Jahrhundert hinein, wurden aber dann nicht nur um ihres religiösen Inhalts willen, sondern weil sie von Provinzialismen erfüllt und dem an der Antike gebildeten spätern Geschmack zu biblisch bilderreich waren, so zurückgedrängt, daß Goethe (in den Anmerkungen zu „Rameau's Neffe“) die Meinung aussprechen durfte, die Gedichte des Bartas seien den Franzosen um ihres bunten Ansehens willen auf der jetzigen Höhe ihrer eingebildeten Kultur äußerst verhaßt. Saluste's poetisches Erstlingswerk: „Die christliche Muse“ (La Muse chrestienne, Bordeaux 1574) enthielt eine Anzahl von Sonetten und die größeren Dichtungen „Der Triumph des Glaubens“, „Judith“ und „Urania“.[1] Ihnen folgte Saluste's Hauptwerk: „Die Woche oder die Schöpfung der Welt“ (La Semaine ou Création du Monde, Paris 1578), einer der interessantesten Vorläufer der Milton-Klopstock'schen heiligen Dichtung. Die Schöpfungsgeschichte der Bücher Moses mit ihren mächtigen Zügen forderte die Phantasie des calvinistischen Dichters zu einer Detaillirung der Vorgänge der ersten sieben Tage, der es an einzelnen großartigen Zügen und poetischen Bildern nicht fehlte, heraus. Der Beifall, welchen diese „Schöpfung“ fand, führte den Dichter auf der betretenen Bahn weiter und namentlich „Die zweite Woche oder die Kindheit der Welt“ (La seconde Semaine ou l'Enfance du Monde, Paris 1584) mit ihren Schilderungen des Gartens Eden vor dem Sündenfall darf für einen Prolog zu Miltons „Verlornem Paradies“ gelten. Mit dem später hinzugefügten „Abraham“ (La vocation) und einer Reihe von Gedichten, deren Stoff den Büchern der Richter und Könige entnommen wurde, erweiterten sich die poetischen Arbeiten des Seigneur du Bartas zu einem Alten Testament in Versen, charakteristisch für die Vorliebe, welche die Calvinisten für die Bücher des Alten Bundes überall an den Tag legten.

---

[1] Urania oder Himmlische Rose. Judith. Siegesgesang auf die Schlacht bei Ivry. Aus dem Französischen ins Deutsche übertragen (Köthen 1641).

Saluste's hervorragendster Geistesgenosse und Nachfolger aus den Reihen der hugenottischen Aristokratie war **Theodor Agrippa d'Aubigné**. Am 8. Februar 1552 auf dem Schloß St. Maury im heutigen Departement der Charente als Sohn des Jean d'Aubigné, Kanzlers der Königin von Navarra, geboren, erhielt er eine streng calvinistische Erziehung und eine ausgezeichnete wissenschaftliche Bildung, sollte als zehnjähriger Knabe mit anderen „Ketzern" den Feuertod erleiden, entrann jedoch glücklich, verlor aber frühzeitig seinen Vater, der an den bei der Vertheidigung von Orléans gegen die Katholiken empfangenen Wunden starb. Bei einem längern Aufenthalt in Genf, wo Beza noch unmittelbaren Einfluß auf ihn gewann, konnten sich natürlich die Eindrücke und Anschauungen, die er durch seine Erziehung empfangen, nur verstärken. Bereits 1569 focht er bei Jarnac in den Reihen der Reformirten, zu Ehren seines Glaubens bestand er auch mehrfach Duelle und war gerade aus Anlaß eines solchen aus Paris geflüchtet, als dort die große Schlächterei der Bartholomäusnacht in Scene ging. Seit 1573 war er in der Umgebung Heinrichs von Navarra, seine Genfer Sitten hielten ihn nicht davon ab, am Hof der Katharina von Medici zu glänzen; er dichtete damals selbst, nach Heidenweise, ein Festspiel, „Circe", welches später König Heinrich III. mit großem Pomp aufführen ließ. Aber daneben war es doch hauptsächlich sein Einfluß, welcher den in den Schrecken der Bartholomäusnacht zur alten Kirche übergetretenen König von Navarra zum Genfer Bekenntnis zurücktrieb. 1583 verheirathete sich d'Aubigné mit Susanne de Lazey und ward durch diese Heirath einer der begütertsten hugenottischen Kavaliere. Zu dieser Zeit hatte er bereits sein größtes poetisches Werk, die „Tragiques", begonnen, welches in den achtziger Jahren zuerst durch Abschriften verbreitet wurde. Der letzte, entscheidende Krieg zwischen der katholischen Ligue und dem nunmehrigen Heinrich IV. von Frankreich und Navarra sah d'Aubigné tapfer an der Seite seines Königs kämpfen; er nahm an den Schlachten und Belagerungen mit freudigem Muth Antheil, mißbilligte aber mit schwerem Herzen den abermaligen unvermeidlichen Uebertritt Heinrichs zur katholischen Kirche. Nach der Meinung des unbeugsamen, ehrlichen Calvinisten wäre es besser gewesen, wenn der Béarner über einen Winkel Frankreichs als protestantischer König regiert hätte, als daß er Paris mit einer Messe erkaufte. Mit unwandelbarer Treue stand er

natürlich auch fernerhin zu Heinrich IV.; aber da er seine Gesinnungen keinen Augenblick verbarg, so kam es zu Mißverständnissen und Zerwürfnissen. D'Aubigné lebte, als hervorragendes Haupt der reformirten Kirche von Frankreich geehrt, mehr auf seinen Gütern als am Hof. Literarische Arbeiten wechselten hier mit politischen und Verwaltungsgeschäften. Ein Jahrzehnt nach der Ermordung des Königs, also 1620, zog sich d'Aubigné, der selbst im höchsten Alter in die Kämpfe verstrickt worden war, welche die französischen Protestanten um ihre Sonderstellung zu bestehen hatten, aus Frankreich nach Genf zurück und starb hier am 29. April 1630.

D'Aubigné's poetische Thätigkeit ging seinen literarischen Bestrebungen als Essayist und Historiker zur Seite; die Sache des Calvinismus, die ihm die Sache Gottes und der wahren Kirche blieb, bildet den gemeinsamen Mittelpunkt dieser literarischen Bestrebungen. An Ursprünglichkeit und Energie des poetischen Naturells überragte er alle französischen Poeten seiner Kirche; die Lebhaftigkeit seines Geistes und die Fülle seiner Phantasie könnte man sogar als in einem gewissen Gegensatz zur religiösen Grundanschauung und dem strengen Lebensernst des Poeten stehend betrachten. Wenigstens führte ihn dies Naturell oft über die Schranken hinaus, die Calvin der heiligen und erlaubten Poesie gezogen hatte; in seinen Jugendgedichten, die er „Frühling“ (Printemps; zuerst herausgegeben in der Sammlung der „Oeuvres complètes de d'Aubigné“ von Reaume und de Caussade, Paris 1873—77) genannt, finden sich Madrigale, Sonette und Chansons, die in Genf nur Kopfschütteln erregt haben müssen. Aber seine ernsten Bestrebungen traten entscheidend in den Vordergrund in jenem eigenthümlichen Hauptwerk, dem er den Namen „Tragische Geschicke“ (Les tragiques; erster Druck, Maille 1616; neueste Ausgaben von Lalanne, Paris 1857, und in den „Oeuvres complètes“, Bd. 3) gab, und welches gleichsam eine Art poetischen Weltgerichts darstellte. Ausgehend von dem, was er kannte und selbst erlebt hatte, griff er kühn auch in die Vergangenheit zurück und prophetisch in die Zukunft hinaus, um seiner bedrängten Kirche Trost zu verschaffen, ihre Feinde schonungslos zu strafen und ihren Triumph und Sieg für künftige Zeiten zu verkünden. Namentlich in der ergreifenden, farbenlodernden Schilderung der Gegenwart des Jammers und der Verwüstung, welche die Bürgerkriege über

Frankreich gebracht haben, in der Verherrlichung der Märtyrer entfaltet d'Aubigné eine Kraft lebendiger Schilderung und ein innerliches, echtes Pathos, die den Leser gewaltig ergreifen. Das ganze Gedicht zerfällt in die sieben Gesänge: „Elend", „Fürsten", „Der goldene Saal" (La chambre dorée), „Feuer", „Fesseln", „Rache" und „Gericht" — Ueberschriften, die es schon andeuten, daß die Einheit lediglich in der Anschauung des Verfassers, in der echt calvinistischen Stimmungsmischung von religiöser Inbrunst und altbiblischem Zorn lebt, welche die wechselnden Bilder des großen Gedichts durchdringt.

In ganz anderer Richtung sind die beiden halbpoetischen Werke, welche d'Aubigné außerdem schuf, verdienstlich. Eine satirische Ader und Neigung verleugnet sich selbst in den „Tragiques" nicht, tritt aber im „Bekenntnis des Herrn von Sancy" (Confession catholique du Sieur de Sancy, Paris 1693), einer bittern Spottschrift gegen die Hugenotten, welche Heinrich IV. in den Schoß der katholischen Kirche gefolgt waren, und in den „Abenteuern des Barons von Fäneste" (Aventures du baron de Faeneste, Maille 1618; neueste Ausgabe in den „Oeuvres complètes", Bd. 2) zu Tage, in denen er das neue, jetzt am französischen Hof genießende und gebietende Geschlecht mit all seinen Lastern, Jämmerlichkeiten und lächerlichen Großsprechereien brandmarken will. Dieser aus Dialogen bestehende Halbroman nahm eine Unmasse von unerquicklichem Hof- und Zeitklatsch, von selbst erlebten Anekdoten in sich auf, enthält aber bei alledem so scharfe und schlagende Beobachtungen des Lebens und gewisser Charaktere, daß sich (nach Prosper Mérimée's Ausdruck) „Molière ihrer nicht zu schämen gehabt hätte".

Die Stellung, in welche die französischen Protestanten um die Zeit des Todes d'Aubigné's hineingedrängt waren, schloß sie von einer weitern Mitwirkung an der Entwickelung der französischen Dichtung beinahe vollständig aus. Die calvinistische Literatur des 16. Jahrhunderts erfreute sich im Ausland größerer Beachtung und Würdigung als in Frankreich selbst — die Nachwirkungen derselben müssen mehr in der holländischen und der englischen Puritanerdichtung gesucht werden als in einer Kunst, in welcher inzwischen Ronsard und die Dichter der „Plejade" zur Herrschaft gediehen waren. Auch auf gewisse deutsche Talente und literarische Kreise blieb die calvinistische Literatur und überhaupt die Gesammtwelt des französischen

Calvinismus nicht ohne Einwirkung; die geistige Annäherung ward durch die fortwährende politische Beziehung zwischen den deutschen Reformirten und den in Waffen stehenden Hugenotten (nachmals durch die Verbindung zwischen Heinrich IV. und dem Pfälzer Hof zu Heidelberg) vermittelt und bedingt. Jene Einwirkungen und Annäherungen fanden namentlich am Ausgang des 16., am Eingang des 17. Jahrhunderts statt und werden uns in der deutschen Literatur dieser Zeit mannigfach entgegentreten.

Zweiundfünfzigstes Kapitel.

Deutschland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Als Kurfürst Moritz von Sachsen mit seinen Verbündeten den Weltbeherrscher Karl V. besiegt und den Religionsfrieden von Augsburg erzwungen hatte, brach für Deutschland eine lange Periode des Friedens und des materiellen Gedeihens an. Die vereinzelten Kämpfe und Fehden der Zeit von 1555 bis zum Dreißigjährigen Krieg hin hatten gegenüber der allgemeinen Lage des Reichs keine große Bedeutung. Die beiden Menschenalter, die dem Augsburger Frieden folgten, gehörten zu den friedlichsten, aber wahrlich nicht zu den ruhigsten Zeiten der deutschen Geschichte. Die ungeheure Bewegung des voraufgegangenen Halbjahrhunderts ward in hastiger Weise eingedämmt, der Sieg der Reformation fortdauernd durch theologische Parteikämpfe der häßlichsten Art befleckt, und die leidenschaftliche Wahrheitssehnsucht wandelte sich Zug um Zug in den rohesten und wildesten Fanatismus; weltliche Beweggründe aller Art, welche sich schon neben der Begeisterung und dem religiösen Bedürfnis der lutherischen Zeit hervorgedrängt hatten, verquickten sich jetzt unlöslich mit den dogmatischen Zwisten der Zeit, an denen wiederum alle Welt vom Fürsten bis zum Kleinbürger theilnahm. Fast unmöglich zeigt es sich, in den Kämpfen, Begebenheiten und Menschenseelen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts genau zu unterscheiden, wo die Glaubensüberzeugungen enden, und wo der Antheil irdischer und niedriger Leidenschaften beginnt. Eine Gewöhnung an unbarmherzige Verfolgung, an Blutscenen und wilde Schicksalswechsel aber breitete sich in diesen friedlichen Zeiten im deutschen Volk unheilvoll aus. Die Erbitterung zwischen den Glaubensparteien, das Wüthen der „Flacianer" gegen „Philippisten", „Osiandristen" und „Schwenkfeldianer" und umgekehrt, immer mit Hülfe einzelner Staatsgewalten und gerade zur

Herrschaft gelangten Parteien oder Persönlichkeiten, die Trennung zwischen dem mit der Konkordienformel allmählich erstarrenden reinen Lutherthum und dem beweglichen, vorwärts drängenden Calvinismus, die verderblichen Wirkungen des Jus reformandi, welches ganze Bevölkerungen nach dem subjektiven Ermessen des Landesherrn bald in die eine, bald in die andere Richtung der streitenden Lehrmeinungen trieb, dazu die unmerklich wachsende, aber in Jahrzehnten immer stärker wirkende Veräußerlichung oder theologische Einseitigkeit der Bildung bedrohten die Entwickelung des protestantisch gewordenen weitaus größten Theils des deutschen Volks. In den katholischen Landschaften (die sich eigentlich auf Bayern und die erhaltenen Bisthümer beschränkten) begann das Walten der Gegenreformation und der rasch steigende geistige Einfluß der Jesuiten. Wohin man blickte, legten sich dunkle Wolken über das gesammte deutsche Leben und erzeugten mitten im materiellen Behagen und Gedeihen leidenschaftliche Ungeduld und eine Verdüsterung beinahe jedes Einzeldaseins. Die Scheiterhaufen für die Opfer des greuelvollen Hexenwahns rauchten aller Orten; jede größere deutsche Stadt hatte ihre Justizmorde wegen „Praktiken", die man jeder besiegten religiösen Partei aus dem Verkehr mit Gesinnungsgenossen jederzeit nachweisen konnte. Jene Brutalität und gemüthlose Roheit, die nachmals im Dreißigjährigen Krieg so verhängnisvoll wurden, keimten, von zahlreichen Vertretern der herrschenden Theologie eher gepflegt als bekämpft, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf deutschem Boden bereits üppig. Der Schwung und die Lebenskraft, durch welche sich die erste Hälfte des Reformationszeitalters ausgezeichnet hatten, verflogen oder erhielten sich nur noch auf einzelnen Gebieten.

Das deutsche Volksleben wie die ganze geistige Entwickelung stand in diesem Zeitraum unter der Uebermacht der Dogmenstreitigkeiten. Mit tiefer Verzweiflung hatte schon Melanchthon vor dem Ende seines Lebens das Jahrhundert „voll von Bosheit und Raserei" gescholten. „Schon ist die Verleumdung nicht mehr eine Würze, wie Pindar sagt, sondern eine wüthende Sucht geworden und die Menschen zu Barbaren, die sich vor einer Einschränkung ihrer Zügellosigkeit fürchten. Es wird mit einer gräßlichen Bitterkeit der Gemüther und mit giftiger Verleumdung gestritten." Unter den Ursachen, um derentwillen er den Tod willkommen hieß, stand „die Wuth der Theologen"

obenan. Allein nach dem Tode des Reformators trug diese Wuth, fesselloser als je zuvor, eine quälende Unruhe und Unsicherheit in alles deutsche Leben. Die Katastrophen folgten einander rasch, jede siegende Parteimeinung verfuhr gegen die vor ihr herrschende mit immer härterer Intoleranz, kaum gab es eine andere Schutzwehr, um nicht in diese Kämpfe hineingezogen zu werden, als die völlige Roheit und Bildungslosigkeit. Freilich nahm dieselbe in ebendem Maß in den mittleren und unteren Schichten des deutschen Volks zu, als in den oberen die Nachwirkungen des Humanismus und der Schwung der ersten reformatorischen Geistesbewegung erstarrten. „An die Stelle der Augsburgischen Konfession mit ihrer einfachen Herzlichkeit war die spitzfindige und verdammungssüchtige Konkordienformel getreten. Viel schlimmer noch war es mit der Idee politischer Reform gegangen, wie sie in einem Hutten gelebt und in den Volksbewegungen am Anfang des Jahrhunderts, wenn auch unförmlich genug, sich geregt hatte. Sie hatte sich nicht einmal ausleben können, sie war durch die Schwächung der Reichseinheit, wie die Kirchenspaltung sie herbeigeführt, auf Jahrhunderte hin begraben worden. Die Idee des Humanismus hatte sich von der Reformation in Schatten gestellt und beeinträchtigt gesehen; sie mochte sich nun, sofern sie unter dem Getümmel der theologischen und wirklichen Kriege nicht erstickt war, wieder hervorwagen. Zu einer wirklichen Neubildung kam es auch auf diesem Gebiet in Deutschland nicht.“ Mit diesen Worten charakterisirt J. D. Strauß („Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin“, Frankfurt a. M. 1856, S. 2) die Gesammterscheinung des Niedergangs und der Herabstimmung. Im einzelnen stellten sich die Verhältnisse noch weit schlimmer. Die weltlichen Wissenschaften (immer die Jurisprudenz ausgenommen, welche sich fest neben der Theologie behauptete) waren an Ansehen, Geltung und Leistungskraft tief gesunken. Philosophie, Philologie und Geschichte erschienen den Theologen jenes Zeitraums verdächtig. Die einseitige und beinahe ausschließliche Pflege des Lateinischen, wie sie auf Schulen und Hochschulen stattfand, äußerte bedenkliche Rückwirkungen auf die Beherrschung der eigenen Sprache. Schon ging der Mehrzahl der Schriftsteller der Reichthum der lutherischen Schriftsprache wieder verloren, bei der allgemeinen und unablässigen Beschäftigung mit der Bibel um so auffälliger und unerfreulicher.

Aber der Gebrauch des Lateinischen für nahezu alle geistigen Zwecke (die Predigt ausgenommen) konnte die Weiterentwickelung der biblischen Kernsprache nicht fördern. In den Lebenskreisen des deutschen Adels, des städtischen Patriciats und Bürgerthums war überall Rückgang der Bildung bemerklich; namentlich verkümmerten die Ansätze zur bessern Bildung der Frauen, welche die vorige Generation aufgewiesen hatte.

Keineswegs darf man glauben, daß die Massen klar erkannt hätten, woran die Zeit krankte. Aber ein dumpfes Bewußtsein des trotz der glorreich durchgeführten Reformation, welche in dieser Zeit sich namentlich in den kaiserlichen Erbländern noch immer mehr verbreitete, unerfreulichen Zustands lastete über vielen Gemüthern. Selbst der große Krieg, der den theologischen Hader und die daran geknüpfte politische Intrigue in Blut ersticken sollte, ward von klarer Blickenden vorausgesehen. Patriotische Naturen täuschten sich nicht über die Lage des Deutschen Reichs und Volks. „Wenn die Dinge einmal zur Thätigkeit und inneren Kriegen gerathen", schrieb Lazarus Schwendi an Kaiser Max II. 1574, „was für ein jämmerliches Wesen würde daraus erfolgen, und wie würden die fremden Nationen Oel in das Feuer gießen, damit wir einander selber aufnutzen und letztlich ihnen und den Türken, die solche Gelegenheit auch nicht verschlafen würden, in die Hände kommen. Die Dinge haben desto mehr Gefahr auf sich, weil man beiderseits im Reich dermaßen gefaßt ist, daß ein Theil den andern würde austilgen mögen, und daß, wenn der eine Theil fremder Hülfe und Anhang wird brauchen, der andere Theil nicht weniger dazu wird bedacht sein." Die Furcht vor großen und außerordentlichen Katastrophen nahm gelegentlich noch die populären Vorstellungen vom Hereinbrechen der Türken oder vom baldigen Weltuntergang an; im allgemeinen aber empfand man instinktiv, daß das kommende Unheil aus dem eigenen Volk hervorgehen werde. Die meisten Ereignisse zwischen 1555 und 1618 weißagten Schlimmes; im Beginn der Regierung Kaiser Maximilians II. nahm allerdings die Stimmung der protestantischen Kreise einen letzten Aufschwung, da man den Uebertritt dieses Herrschers zum Augsburgischen Bekenntnis erwartete; seit der Thronbesteigung Rudolfs II. hoffte man wenig mehr, und nur die Calvinisten fuhren fort, auf eine weitere, wenn nöthig gewaltsame Ausbreitung ihrer Kirche hinzuwirken. Der Verkehr der deutschen Katholiken mit Rom und

Spanien half den Verkehr der Calvinisten mit Holland und Heinrich IV. von Frankreich rechtfertigen. Künstliche und phantastische Pläne, die sich großentheils in nichts auflösten, jagten einander in den Kreisen der theologischen Politiker, die nicht Zeit fanden, sich um die tieferen Lebensinteressen des deutschen Volks zu kümmern.

Unter diesen Umständen verlor auch die deutsche Dichtung mehr und mehr den Schwung und die sichere Zuversicht, die lebendige Beweglichkeit, durch welche sie sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte. Wenn im allgemeinen noch der volksthümliche Ton und die reformatorische Tendenz herrschend blieben, so schlug der erstere in Roheit und Plattheit, die letztere in Hereinziehung des wüsten theologischen Gezänks bedenklich um. Daneben gewannen die Einwirkungen des Auslands größere Bedeutung. Die „englischen Komödianten" zogen in Deutschland umher und eroberten ihren wirkungsreichen Darstellungen Beifall. Naturen, die weder an dem Dogmenstreit, noch an der Derbheit der Schwankdichtung Wohlgefallen fanden, gelehrte Kenner ausländischer Literaturen begannen von einer Poesie zu träumen, die über den Streit der Parteien erhaben und durch entwickelungsfähige Formen ausgezeichnet sei. Neben der Poesie der lateinisch dichtenden Humanisten, die auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht völlig erstarb, erlangten die französische und von den katholischen Lebenskreisen her die gleichzeitige italienische Lyrik einen gewissen Einfluß und halfen gegen das Ende des Zeitraums hin die Anfänge einer deutschen akademischen Dichtung begründen. Im ganzen blieb man sich bewußt, daß die Weise des verflossenen Zeitraums außerordentliche und tiefgreifende Wirkungen hervorgebracht habe, und versuchte, sich demgemäß an dieselbe anzuschließen. Dabei überkam wohl einzelne Naturen die Ahnung, daß die frische Treuherzigkeit und fortreißende Ueberzeugung der vorangegangenen Schriftstellergeneration nicht zu erreichen sei; meist jedoch trachtete man sie zu überbieten. Die Derbheit ward Unflätigkeit, die didaktische Neigung überwucherte alles frische Leben und alle unmittelbare Darstellung, der eigentliche Zweck der Poesie trat immer weiter zurück, und die Dichter hielten es immer mehr für nöthig, sich den herrschenden Anschauungen gegenüber zu rechtfertigen, daß sie überhaupt dichteten.

Die Grundstimmung der Zeit ward in entscheidender Weise durch zwei letzte „Volksbücher" offenbart, in denen eine bedeutende dichtende Phantasie mitwirkte, die aber klarer als eine

Reihe kulturhistorischer Abhandlungen erweisen, welche Einbuße an Lebensmuth und froher Zuversicht der Sinn des deutschen Volks erlitten hatte. In der „Historie von Doctor Johann Faust, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler", welche zuerst in Frankfurt 1587 gedruckt ward, erschien eine ganze Reihe von mittelalterlichen Zaubergeschichten und selbst Schwänken auf den Namen jenes Doktor Faust vereinigt und durch die Erzählung vom Bündnis dieses Wittenberger Gelehrten mit dem Teufel und dem grausigen Ende Fausts zu einer folgerichtigen Einheit verbunden. Bei allen Vorzügen einer kräftig-anschaulichen Darstellung trug der Volksroman das Gepräge einer düstern Zeit: er war vom Teufels- und Hexenwahn durchdrungen; er schilderte, im Anschluß an die herrschenden Anschauungen, Fausts Wissensdurst und seine Abwendung von der allein heilbringenden Gottesgelahrtheit als die Ursache seines Falles; er malte mit den stärksten Farben zuerst die Ueppigkeit, dann die grausige Verzweiflung und Todesfurcht des Schwarzkünstlers. Der Abgrund, der überall zu Füßen des sündigen Menschen klafft, kann nach dem Sinn des Faustbuchs nur vermieden werden, wenn der Einzelne sich im „rechten" Gottesglauben schlicht, einfältig, ohne Zweifel und Wanken erhält, wobei der „rechte" denn freilich von Landschaft zu Landschaft ein anderer war. — Den düsteren Vorstellungen der Zeit gab auch das letzte, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgetretene Volksbuch „Vom ewigen Juden" Ausdruck. Aus dem Bericht über jenen Ahasverus, der sich bei der Kreuzigung Christi in Jerusalem gegen den Heiland vergangen hat und seitdem, ohne sterben zu können, durch alle Länder irrt, nicht Friede und Gnade findet, leuchtet die fanatische Unduldsamkeit der Zeit hervor, und er zeugt für die specifisch theologische Richtung, die man der deutschen Volksphantasie gegeben hatte und noch weiter zu geben suchte.

Daß neben diesen dem Düstern, Unerquicklichen zugewandten Dichtungen die derbe Lebens- und Schwanklust der vorangegangenen beiden Menschenalter nicht ohne weiteres erstarb, bedarf kaum der Erwähnung. In den Späßen und Schwänken, die als „Geschichten und Thaten der Schiltbürger" gesammelt wurden, sowie im Lügenbüchlein „Der Finkenritter" meint man doch schon die Anstrengung zu spüren, die es kostete, den lebenslustigen und harmlosen Ton besserer Zeiten wieder anzuschlagen. Im deutschen Volksleben der Zeit fehlte es noch keineswegs an Genuß und

derber Lebensfreude, die strengeren Sittenrichter schalten über Völlerei und Ueppigkeit, die populären Poeten fanden es schwierig, das Nationallaster des Trunks („Ach wenn die deutschen Knecht und Herrn nicht leider so versoffen wärn“, singt Bartholomäus Ringwaldt) mit den sonst gepriesenen rühmlichen Tugenden der Deutschen zu vereinen. Aber der Genuß ward roher, plumper, die Beseitigung und Verkümmerung so vieler geistigen Interessen, die Gewöhnung an die oben geschilderte Barbarei blieben nicht ohne schlimme Wirkung auf die Lebensgewohnheiten und Vergnügungen des Volks. Im Vergleich mit dem außerordentlichen materiellen Gedeihen Deutschlands in diesem Zeitraum machte jetzt die äußerliche Anmuth und Schönheit des Daseins nur geringe Fortschritte; die Herausbildung einer deutschen Renaissance in der bildenden Kunst, namentlich in der Architektur, die entschiedene Leistungsfähigkeit des deutschen Kunstgewerbes von damals scheinen die rohen Sitten und Lebensformen wenig gemildert zu haben. Wohl förderten sie die Neigung zu äußerem Prunk, zu einer Pracht namentlich des fürstlichen Lebens, welche den Hintergrund zu idealer Stimmung und vielseitiger Bildung hätte abgeben können, wäre der Zug dazu außerhalb ganz vereinzelt stehender kleinen aristokratischen Kreise irgend vorhanden gewesen. Die Anstrengungen der deutschen Dichter und Schriftsteller jenes Zeitraums, sich der herrschenden Barbarei und der rohen Auffassung des Daseins zu entwinden, haben oft etwas Rührendes; der Erfolg war ein sehr geringer. Den eigentlichen Kern des Uebels: die tiefe Herabstimmung des deutschen Lebens selbst, die verhängnisvolle Strömung, in welche der mächtige Aufschwung der ersten Reformationszeit gerathen war, erkannten und ahnten nur wenige. Die ihn erkannten, entfremdeten sich dann meist dem deutschen Leben selbst, ohne ein fremdes besseres dafür eintauschen zu können. Die Bewunderung und Nachahmung des Auslands, die man als eine Folge des Dreißigjährigen Kriegs zu bezeichnen pflegt, hatte schon längst vorher begonnen, freilich unter Zuständen, die den unvermeidlichen Krieg vorbereiteten. — Die ganze Entwickelung Deutschlands in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gestaltete sich schließlich zu einer Vorbereitung auf das größte und folgenschwerste Unheil, welches ein Kulturvolk der neuern Zeit getroffen hat, beinahe sollte man sagen, von demselben freiwillig über sich genommen worden ist.

Dreiundfünfzigstes Kapitel.

Johann Fischart.

Naturanlage und Sinnesrichtung des großen poetischen Talents verschwinden auch in schlimmen Zeiten nicht mit einem Mal. Beinahe in jeder Periode des Niedergangs ragt irgend eine große Persönlichkeit hervor, welche die Kraft und Talentrichtung sei es der vorangegangenen, sei es einer folgenden bessern Zeit zu besitzen scheint. Bei näherer Prüfung lassen sich auch in diesen überragenden Naturen gewisse Elemente ihrer Tage wahrnehmen; aber das Entscheidende bleibt, daß sie der Verkümmerung und Herabstimmung nicht verfallen, welche rings um sie waltet. Johann Fischart, der größte deutsche Dichter und Schriftsteller der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war nicht in dem Maß volksthümlich, um sich der Neigung zu einer Gelehrtenpoesie, die eben herrschend ward, völlig zu entziehen, nicht in dem Maß schöpferisch, um sich die Anlehnung an Vorgänger und Zeitgenossen völlig zu versagen, nicht so innerlich frei und durchgebildet, um nicht der trostlosesten Erscheinung seiner Zeit, dem Teufels- und Hexenwahn, zu huldigen. Trotzdem ruft die Gesammterscheinung Fischarts eine bewundernde und freudige Theilnahme hervor; man empfindet, daß er im großen und ganzen eine so gesunde und tiefe wie bedeutende und ungewöhnliche Persönlichkeit gewesen sein muß, welche Ideale hegte, denen die Zeit und sein Volk freilich nicht mehr gewachsen waren.

Die Lebensgeschichte des originellen Dichters kennen wir nur sehr unvollständig. Johann Fischart muß um den Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu Mainz oder Straßburg geboren sein; der Zuname „Mentzer", den er sich vielfach beilegt, braucht bloß eine Abstammung seiner Familie aus Mainz zu bezeichnen, und jedenfalls war Straßburg seine eigent-

liche Heimat. In früher Jugend genoß er den Unterricht des Kaspar Scheidt zu Worms (der 1565 mit Frau und Kind an der Pest starb), welchen er seinen Vetter und Lehrer nennt, dessen deutsche Bearbeitung des Dedekind'schen lateinischen „Grobianus" ihn mit dem Ton der volksthümlich-satirischen Poesie der Zeit früh vertraut machte, und der ihn außerdem auf die französische Literatur hinwies. Hierauf studirte er die Rechte und führte längere Zeit hindurch ein gelehrtes Wanderdasein, wie es unter den Humanisten der vorangegangenen Periode üblich gewesen war. Er scheint seine Rechtsstudien auch auf einer italienischen Universität (Siena) betrieben zu haben, muß einige Zeit in Frankfurt a. M. gelebt haben, wo er sich mit dem Buchdrucker Bernhard Jobin verband, der dann sein Schwager ward; später begab er sich nach Basel und erwarb hier 1574 die Würde eines Doktors der Rechte. In Straßburg, wo er sich dauernd niederließ, ohne daß er eine feste Anstellung gewann, und sich wahrscheinlich allein auf den Ertrag gelegentlicher Rechtsgeschäfte und zahlreicher literarischen Arbeiten zu stützen hatte, nahm er lebhaften Antheil an den Kämpfen der Zeit. Die blühende, materiell gedeihende und durch eine reiche Entwickelung aller geistigen Interessen ausgezeichnete Stadt fand in ihm einen begeisterten poetischen Lobredner. Fischarts reichsstädtischer Patriotismus und seine Hinneigung zur Lehre Calvins führten ihn zu republikanischer Gesinnung, die aus seinem „Glückhaften Schiff" wie aus seinen Flugschriften in Prosa zu Gunsten der französischen Hugenotten, der Schweizer deutlich hervorleuchtet. Fischart begriff die ganze Gefahr, die dem jungen Protestantismus durch die Anstrengungen der Gegenreformation und die harte, egoistische Absonderung des norddeutschen Lutherthums drohte; er stellte sich schon darum auf die Seite der rührigern, zu energischem Angriff und Abwehr entschlossenen calvinistischen Partei. In Straßburg selbst kämpfte er gegen die Anerkennung der Konkordienformel auf der Seite von Johann Sturm und verließ bald nach dem Sieg von dessen Gegner Pappus die Stadt. Er ward 1581 Advokat am Reichskammergericht zu Speier, 1583 Amtmann zu Forbach, verheirathete sich im Herbst desselben Jahrs mit Anna Elisabeth Herzog, der Tochter des elsässischen Chronisten. Seine junge Frau gebar ihm zwei Kinder, aber der Genuß des häuslichen Glücks ward ihm nur wenige Jahre beschieden. Liegt auch seine

letzte Lebenszeit wieder ziemlich im Dunkel, so untersteht es doch keinem Zweifel, daß er zwischen 1589 und 1590 gestorben ist. Bis zu seinem Tod war er literarisch in mannigfacher Weise thätig. Der Untergang der spanischen Armada und die gleichzeitigen Vorgänge in Frankreich hatten ihm noch einmal Anlaß geboten, seine protestantische Gesinnung in einer Reihe von kleineren Schriften zu erweisen.

In Fischart hatte die deutsche Literatur des ausgehenden 16. Jahrhunderts ihren besten und geistvollsten Vertreter. Und obschon sich nicht sagen läßt, daß derselbe unbeachtet oder wirkungslos geblieben sei, so stand er doch in einer gewissen Isolirung und hatte die freudige Zustimmung der Massen nicht für sich wie Sachs. Nur zum Theil war dies die Schuld der besondern Anlage seines Talents, welchem bei aller Frische und Volksthümlichkeit die einschmeichelnde Treuherzigkeit des Nürnberger Poeten versagt ist, zum größern Theil Schuld der Zeit, welche vor der Kühnheit, der genialen Originalität, dem unbeugsamen Freisinn und der vorwiegend weltlichen Bildung in Fischart zurückschrak. Den Zug zum Manierismus, welcher mit diesen glänzenden Eigenschaften verbunden war, ertrug man wohl eher, und die wundersame Sprachvirtuosität des Dichters ward angestaunt wie alle Virtuosität, so sehr sie auch mit dem Durchschnittston der Literatur kontrastirte. Die literarische Vielseitigkeit Fischarts kam den Zeitgenossen nicht einmal voll zum Bewußtsein, da er viele seiner Schriften anonym oder mit wunderlich verstellten Namen ausgehen ließ. In der That aber verdient zunächst diese Vielseitigkeit unser ganzes Interesse. Fischart war gleichsam in allen Sätteln gerecht, und zwischen der publicistischen Thätigkeit, die er entfaltete, und seinen eigentlichen Dichtungen lagen zahlreiche Schriften, in denen er nach seiner Weise für frisches Leben und gesunde Anschauungen zu wirken suchte. Dahin gehören sein „Podagrammisch Trostbüchlein" (erster Druck 1577), „Das philosophisch Ehezuchtbüchlein" (erster Druck, Straßburg 1578), dahin sein mit Georg Nigrinus herausgegebener „Antimachiavellus. Regentenkunst und Fürstenspiegel" (erster Druck, Frankfurt a. M. 1580). Seine eigentliche bleibende Bedeutung erwuchs Fischart auf dem Gebiet der Dichtung, vorzugsweise der poetischen Satire in Vers und Prosa. Auf diesem Gebiet trat in früher Zeit die Verwandtschaft mit dem größten und originellsten französischen

Autor des 16. Jahrhunderts, mit Rabelais, zu Tage; keineswegs aber schloß sich Fischart demselben unbedingt an. Der deutsche Dichter verfügt neben dem Rabelais'schen Humor, der ihm eigen ist, über Empfindungen und Darstellungen, die bei dem Dichter des „Gargantua und Pantagruel" nicht zu finden sind. Seine poetische Laufbahn eröffnete Fischart mit den polemischen Dichtungen: „Nacht Rab oder Nebelkräh" (erster Druck, o. O. 1570), „Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" (erster Druck, o. O. 1571) und „Von St. Dominici und St. Francisci artlichem Leben" (erster Druck 1572)[1], in welchen die poetisch-satirischen Töne der Reformationszeit noch einmal voll und kräftig erklangen und ausklangen. Wie die Satire der vorigen Generation waren diese Gedichte durch den Augenblick veranlaßt, sollten zunächst bestimmte Gegner der protestantischen Sache treffen. Der Konvertit Rabe, der Ingolstädter Franciskaner und Professor Johannes Nas, welche die Welt mit frechen Lügen über Luther und die Anschauungen der Reformatoren erfüllt, hatten Fischarts Kampflust herausgefordert. Mit Derbheit und kecker Laune, mit schneidender Satire antwortet ihnen der Straßburger Dichter; im „Nacht Rab" schildert er poetisch zuerst die Jesuiten („Jesuwider"), die zwar katholisch heißen und dem Papst schier die Zehe abreißen, aber noch keiner katholischen Stadt willkommen gewesen sind, und deren Gründer Loyola er mit den schärfsten Waffen des Spottes, selbst des Hohns angreift; im „Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" kann er sich nicht genug thun in lustigen Schilderungen, wie die eine Mönchspartei die Kutte hellgrau, eselfarb, die andere dunkelgrau, spatzenfarb, die eine Partei weit, die andere eng, die eine den Strick (die Kord) weiß, die andere grau, gleich der Kutte, will, wie die Minimi und Minoriten um Lederschuh oder Holzschuh keifen, wie aus den Bettelorden just die schlimmsten und habgierigsten Päpste hervorgegangen seien; in „St. Dominici und St. Francisci Leben" jagt ein Schwank den andern, alle aber sollen erweisen, daß beide Heilige Bauernköpfe, der eine ein welscher, der andere ein spanischer Bauer, gewesen. Selbst die Wunder, die St. Dominicus wider den

---

[1] Diese wie sämmtliche noch aufzuführenden Dichtungen Fischarts neu herausgegeben in „Johann Fischarts sämmtliche Dichtungen" von Heinrich Kurz (Leipzig 1866, 3 Bde.).

Teufel gewirkt, müssen dem poetischen Polemiker zum Beweis dienen, daß die ganze Möncherei von jeher für den Teufel Anziehungskraft gehabt habe. Das alles im stärksten Tone, namentlich wo er sich direkt gegen den Ingolstädter Mönch wendet, alles voll energischer Kraft der Schilderung, aber durch die redselige Breite und die steten Wiederholungen in seiner Wirkung abgeschwächt. Als die letzte Steigerung seiner protestantisch-tendenziösen Satire muß man Fischarts spätere „Legende des vierhörnigen Hütleins" („Die Wunderlichst Unerhörtest Legend und Beschreibung des abgeführten, Quartirten, Gevierten und Viereckechten vierhörnigen Hütleins durch Jesuwalt Pickhart", [Lausanne] 1580) ansehen, in welcher er wiederum gegen die gefährlichsten Widersacher des Protestantismus, die Jesuiten, streitet. Von der zweihörnigen Kappe der Prälaten ist Lucifer zur dreihörnigen in des Papstes Tiara verschritten; dann erst, nach langem Kopfzerbrechen, ist ihm das letzte Unheil, das vierhörnige Jesuitenhütlein, gelungen. Aus dem schwärzesten Tuch, mit Futter von höllischem Feuer, nähen die Teufel die neue Kappe mit babylonischen Nadeln und wichsen die Fäden mit Pech von Sodom. Alle Laster müssen in die Ecke des Hütleins hinein, und nach höllischer Weihe desselben können die Jesuiten auf Erden ihres Amtes walten. In dieser Satire kommen die ganze Genialität, die Phantasie und Sprachgewalt des Dichters zu derselben Geltung wie sein Haß gegen den neuen Orden, in dem er mit klarem Blick den Schürer des kommenden Unheils erkannte. Harmloser und in mehr als einem Sinn poetischer waren eine Reihe anderer Dichtungen Fischarts. Die älteste derselben, „Eulenspiegel" (erster Druck, Frankfurt a. M. o. J.), war nur eine Wiederholung der Schwänke Eulenspiegels in den volksthümlichen Reimpaaren, in deren Handhabung Fischart freilich größere Gewandtheit erwies als seine Zeitgenossen. Eigenthümlicher, selbständiger und in der That eine der besten Schöpfungen dieses Zeitraums ist die humoristische Dichtung „Flöh Haz" („Flöh Haz Weiber Traz. Der wunder unrichtige und spotwichtige Rechtshandel der Flöh mit den Weibern"; erster Druck, Straßburg 1573), bei der die didaktische Neigung der Zeit vor der frischen, lebendigen Unmittelbarkeit des Scherzes und der fast dramatischen Behandlung von Rede und Gegenrede zurücktritt. Die Kenntnis der antiken Literatur, welche Fischart hier an den Tag legt, wird nicht, wie in so vielen

anderen Werken der Zeit, zum Ballast, sondern fügt sich natürlich in den humoristisch-volksthümlichen Grundton des kleinen Werks ein, welches einen so seltenen Erfolg hatte, daß Fischart meinen konnte, es stehe vielfach unmittelbar neben dem Katechismus. Einen gleich glücklichen Griff im Ernst wie im eben erwähnten Werk im Scherz that Fischart mit dem Gedicht „Das glückhafte Schiff von Zürich“ („Das Glückhafft Schiff von Zürich“; erster Druck, Straßburg o. J., jedenfalls 1576), welches die Fahrt einer Züricher Bürgergesellschaft zum Straßburger Freischießen vom 21. Juni 1576 verherrlichte und in würdig-männlicher, an einzelnen Stellen in ergreifend-schwungvoller Weise die alte Bündnistreue zwischen dem löblichen, lieblichen Zürich und der stolzen Straßburg, der Zierde des Rheins, feierte. Die Anrede des Rheins an die Eidgenossen ist wahrhaft schön und beweist, wie manches andere Gedicht, daß Fischart auch das reichste lyrische Talent jener Jahrzehnte besaß. In seinen „Psalmen und Kirchengesängen“ allerdings bleibt er an religiöser Innigkeit und Kraft hinter anderen evangelischen Dichtern zurück; aber in seinem „Lob der Lauten“, in der „Anmahnung zur Kinderzucht“ (im „Ehezuchtsbüchlein“), im „Lob der Landlust“ (in den „Sieben“ und nachmals „Fünfzehn Büchern vom Feldbau“), in verschiedenen anderen zerstreuten Gedichten sind echte Wärme, eine gewisse Lieblichkeit und ein Zug zu stillem, friedlichem Daseinsgenuß vorwaltend, der mit der Unruhe und der herausfordernden Kampflust des poetischen Pamphletisten und Satirikers anmuthig kontrastirt. Es lag im Charakter der Zeit und ihrer bevorzugten Kunstrichtung, daß die lyrische Ader Fischarts nicht so flüssig quoll wie die satirische. Persönlich trat hinzu, daß die Neigung zur Sprachvirtuosität, zur charakteristischen Häufung und Steigerung des Ausdrucks, die Fischart in sich trug, überhaupt in der gebundenen Rede nicht in dem Maß ausgelebt werden konnte wie in der Prosa.

So sind die satirischen Schriften: „Aller Praktik Großmutter“ („Aller Practick Großmutter. EJn dickgeprockte Newe und trewe, laurhaffte und immerdaurhaffte Procdick; erster Druck, o. O. [Straßburg] 1572) und die freie Bearbeitung des Rabelais'schen „Gargantua“ (zuerst als „Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift vom Leben, rhaten und Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grand-

gusier, Gargantoa und Pantagruel", o. O. [Straßburg] 1575; dann in „Affenteurlich Naupengeheurliche Geschichtklitternng von Thaten und Rahten der vor kurtzen langenweilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgusier, Gargantoa und Pantagruel, Königen in Utopien, Jedewelt und Nienenreich rc.", 1582; beide Ausgaben mit dem Namen Huldrich Ellopostkleros) die Meisterwerke Fischarts geworden. Beide knüpfen an Rabelais an, den Anlaß zu „Aller Praktik Großmutter" gab die im großen Rabelais'schen Roman enthaltene „Pantagrueline prognostication", nur daß freilich Fischart das Thema sofort in seiner Weise selbständig erfaßt und zur gelungensten Parodie auf die Astrologen, Wetterpropheten und Kalendermacher ausgestaltet. In alltäglichen Verkündigungen, laut welchen eben nichts geschieht, als was nach dem gemeinen Lauf der Dinge geschehen muß, erweist der Satiriker den Reichthum seiner Menschenkenntnis und einen genialen Humor gegenüber den Gemüthsrichtungen und Lieblingsschwächen der Menschen. Dazu bethätigt er schon in diesem kleinen Buch die Gewalt seiner Sprache, indem er sich Schwierigkeiten schafft, um sie spielend zu überwinden, indem er, über beinahe den ganzen deutschen Sprachschatz gebietend, in einer Fülle von sprichwörtlichen, scharf zutreffenden Redewendungen, von lebendig charakterisirenden Beiwörtern, von neuen Wortbildungen förmlich schwelgt. Mit lebendigem, derbem, aber auch schalkhaftem Witz und im frischen Sprudel seines Vortrags reißt Fischart den Leser mit sich fort und bewährt schon hier die Eigenschaften, welche seine Bearbeitung des „Gargantua" auszeichnen, ohne doch in dem kleinen Werk formlos zu werden. Die „Geschichtklitterung" war keine freie Uebertragung, sondern eine vollständige Fischart'sche Neubearbeitung der ersten Theile des großen Rabelais'schen Werks, deren Vergleich die innere Verwandtschaft und zugleich den sehr wesentlichen Unterschied zwischen dem französischen und deutschen Humoristen zu Tage bringt. Fischart verräth durch seine ganze literarische Thätigkeit hindurch ein gewisses Anlehnungsbedürfnis, die freie Erfindung war nicht seine starke Seite, seine Kraft bedarf, wie es Uhland ausdrückt, eines fremden Gerüstes, wie die traubenschwere Rebe sich Stab und Geländer sucht. So folgt er denn auch in seinem „Gargantua" durchaus der Erzählung Rabelais' und bethätigt die eigene Natur in der Detaillirung. Der Grundunterschied des Fischart'schen und Rabelais'schen „Gargantua"

wird dadurch bedingt, daß der erstere alle direkt auf französische Zustände und Persönlichkeiten gerichtete Satire in kongenialer Sicherheit mit Beziehungen auf deutsche Zustände und Persönlichkeiten vertauscht, daß der Deutsche die ohnehin hyperbolischen Gestalten und Situationen des französischen Romans in seiner Weise noch überbietet. Einem Karneval der buntesten Einfälle, der launigsten Tollheit, voll blitzender Lichter und prasselnden Feuerwerks ist Fischarts „Gargantua“ vergleichbar. Der Leser oder Hörer soll nicht zu Athem und Besinnung kommen, soll von dem Schellenwerk der lustigsten Thorheit betäubt werden, um zwischendrein durch Züge der schärfsten Weltbeobachtung und der unerbittlichsten Kritik menschlicher Schwächen und Laster überrascht zu werden. Die Sprachvirtuosität Fischarts steigert sich in den breit ausgemalten und mit tausend Arabesken verzierten Scenen seines „Gargantua“ zu ihren höchsten Wirkungen, schlägt ihm aber freilich auch vielfach nach der Kehrseite aller Virtuosität um: in zweckloses Spiel und manieristische Wiederholung der ursprünglich guten Einfälle. Alle noch so glänzenden Eigenschaften erlahmen endlich bei einer Behandlung, welche die Steigerung nur in der Häufung erkennt und alles besitzt, nur kein künstlerisches Maß. So repräsentirt Fischart, dessen charakteristischer Hauptzug es bleibt, sich hoch über seine Zeit zu erheben, im Mangel des Schönheitsgefühls gleichwohl durchaus die deutsche Kultur seiner Tage, die das eine, was noth that, in der Poesie nicht kannten und zunächst auch nicht vermißten.

Eigentliche Schüler und Nachfolger konnte Fischart bei seiner Originalität und der eigenthümlichen Stellung, die er zwischen der altvolksthümlichen und der neu aufkommenden gelehrten Richtung der deutschen Literatur einnahm, nicht haben. Einfluß übte er auf einen Straßburger Poeten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, Wolfhart Spangenberg, Sohn des geistlichen Liederdichters und Streittheologen Cyriacus Spangenberg (vgl. Kap. 47, S. 255) und Bürger zu Straßburg. Spangenbergs literarische Thätigkeit richtete sich zumeist auf Verdeutschung jener in Straßburg aufgeführten lateinischen Schauspiele, welche das daselbst errichtete akademische Theater den prächtigen, große Anziehungskraft übenden Schauspielen der Jesuiten gegenüberstellte. Daneben versuchte er sich selbst in allegorischen moralisirenden Spielen, wie: „Geist und Fleisch“

(erster Druck, Straßburg 1608) und „Mammons Sold“ (erster Druck, Erfurt 1614), welche er wie seine anderen Originalarbeiten unter dem nach Fischart'schen Muster gestalteten Namen Lycosthenes Psallionoros Andropediacus herausgab. Seine poetische Hauptleistung war das satirisch-didaktische Gedicht „Gans-König“ („Ganß König. Ein Kurtzweilig Gedicht von der Martins Ganß“; erster Druck, Straßburg 1607), welches in ähnlicher Weise wie Fischarts Dichtungen den volksthümlichen Ton festzuhalten strebte und in einer theoretischen Vorrede das Recht der Phantasie und Poesie verfocht, welches bei dem lebenden Geschlecht stark in Frage stand. Die Fabel, wie die Martinsgans zum König erwählt worden ist, resignirt und ihr Testament gemacht hat und in den Himmel gekommen ist, wird nicht ohne Geist und Laune von Spangenberg vorgetragen und bietet einen Beweis mehr, wie viel entwickelungsfähige Keime in Deutschland noch vorhanden waren, von denen leider im nächsten Zeitraum nur die unerfreulichsten zur Entfaltung gedeihen sollten.

Vierundfünfzigstes Kapitel.

Die übrigen deutschen Dichter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1) Didaktische Erzähler.

Das allmähliche Verschwinden der lebendigen und wirksamen Poesie der ersten Reformationsepoche offenbart sich nicht nur darin, daß die allgemeinen Vorstellungen immer roher, äußerlicher wurden, sondern daß innerhalb der veränderten Bildung und Lebensrichtung der Glaube an den Werth der Dichtung stets weiter zusammenschrumpfte. Während eine gesunde Entwickelung die Abschüttelung der didaktischen Fesseln, welche selbst Hans Sachs getragen, geradezu gefordert hätte, wurden diese Fesseln stets schwerer und enger. Die Mehrzahl der deutschen Dichter glaubte nur noch durch die Bezüge zu den theologischen Streitfragen der Zeit, durch Verstärkung der lehrhaften Zwecke der Poesie eine Billigung ihrer Thätigkeit erreichen zu können. Immer häufiger wurden die anklagenden oder die entschuldigenden Vorreden vor poetischen Werken. Selbst die Sage vom „Ewigen Juden" ward mit Schelten gegen die Bücher „Faust", „Eulenspiegel" und „Fortunatus" eingeleitet; Fischart sah geringschätzig auf Wickram und die ganze unnütze Rollwagenliteratur herab; Spangenberg maß in der apologetischen Einleitung zu seinem „Gans-König" der Poesie moralisch-medicinische Wirkungen bei und warnte deshalb vor der Unterdrückung aller Phantasie, die vielen nothwendig dünke. So gewähren nur wenige Dichter dieses Zeitraums den Eindruck des sichern, unbefangenen Schaffens.

Als ein Poet nach dem verdüsterten und dabei platter gewordenen Sinn der Zeit erschien Bartholomäus Ringwaldt, den falscher patriotischer Eifer wohl nachträglich als

einen „deutschen Dante“ zu preisen versuchte. Er ward 1530 zu Frankfurt a. O. geboren, studirte Theologie und wirkte nach einander als Pfarrer an verschiedenen Orten, von 1567 bis zu seinem Tod zu Langfeld bei Sonnenburg in der Neumark. Er starb gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts, nachdem er eine für Zeit und Verhältnisse außerordentliche Wirkung seiner Dichtungen erlebt hatte. Ringwaldt gehörte zu den fruchtbarsten evangelischen Lyrikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seine „Trostlieder in Sterbensläuften“ (erster Druck, Frankfurt a. O. 1581) sowie die im „Handbüchlein“ („Handböchlin: Geistliche Lieder und Gebetlin, Auff der Reiß oder sonst in eigener Not zu gebrauchen“; erster Druck, ebendas. 1586) enthaltenen Gesänge trafen den wirksamsten Ton. So treuherzig, schlicht und glaubensinnig erklangen die besten dieser Lieder, daß ein Theil von ihnen in die Gesangbücher für Jahrhunderte überging. Innerhalb der gegebenen Form, in der es nur eine Empfindung und Gesinnung auszusprechen galt, erwies der wackere Dichter poetische Wärme und gelegentlich eine entschiedene Kraft volksthümlichen Ausdrucks. Seine Naturbilder im geistlichen Lied sind nicht ohne Anmuth und Frische. Erst mit der Reflexion beginnen bei ihm die redselige Breite und die didaktische Nüchternheit, welche sich zur Trivialität und plattesten Prosa steigern. Im „Epithalamium“ („Vom Zustand eines betrübten Wittwers“; erster Druck, Frankfurt a. O. 1595) haben wir ein sehr frühes Beispiel jenes eigenthümlichen Hanges in der spätern deutschen Poesie, die einfachsten, nur in gedrängter Form zum Gemüth sprechenden Dinge unsäglich zu verbreitern und ihre Bedeutung in einem Strom von Worten zu ertränken. Wie der Dichter dabei verfuhr, läßt sich an seinem verbreitetsten Hauptwerk, „Christliche Warnung des treuen Eckart“, erkennen. Dasselbe führte zuerst den unpoetischen Titel einer „neuen Zeitung“ („Newezeittung: So Hans Fromman mit sich aus der Hellen und dem Himmel bracht hat“; erster Druck, Amberg 1582), ward aber vor 1588 zu dem oben angeführten didaktischen Gedicht ausgedehnt, ohne daß Ringwaldt den Kreis seiner Vorstellungen irgend erweitert hätte. Die „Gelegenheit des Himmels und der Hölle“ und den „Zustand der Gottseligen und Verdammten“ zu schildern, hätte Dichter von stärkerer Phantasie, als sie der wackere märkische Landpfarrer besaß, gereizt. Allein Ringwaldt kam

über die gereimte, variirte und beständig wiederholte Mahnung, die Strafen der Hölle zu scheuen und die Wonnen der Seligkeit nicht zu verscherzen, im Grund gar nicht hinaus. Eine gewisse Kraft in einzelnen Stellen und das Eingehen des Poeten auf gewisse volksthümliche Vorstellungen von der Bestrafung einzelner irdischen Laster bewirkte die nachhaltige Popularität des „Treuen Eckart", die durch vielfache Ausgaben, Nachdrucke, Bearbeitungen zu Tage trat und noch während des Dreißigjährigen Kriegs andauerte. — Ringwaldts zweites allegorisch-didaktisches Gedicht: „Die lautere Wahrheit" („Die lauter Wahrheit. Darinnen angezeiget wie sich ein Weltlicher und Geistlicher Kriegßmann in seinem Beruf verhalten soll"; erster Druck, Erfurt 1585), ging von den herrschenden Befürchtungen wegen des baldigen Untergangs der sündigen Welt aus, an den auch Luther und Melanchthon geglaubt hatten, und die also Ringwaldt wohl theilen konnte. Er wollte der Beängstigung der Gemüther vor dem Jüngsten Tag steuern und demzufolge jeden rechten Christen vermahnen, sich als einen Kriegsmann zu betrachten, der sich tapfer zeigt, aber wohl vorsieht, daß er nicht ums Leben komme. Wer gut gegen den Teufel und die Versuchung der Welt gewappnet ist, braucht den Kampf nicht zu scheuen, den Tod nicht zu fürchten.

Während seine Allegorie von den jenseitigen Dingen als „Himmelsfreud und Höllenpein" von einem andern dramatisirt ward, versuchte sich Ringwaldt selbst als Dramatiker. Sein Schauspiel vom sächsischen Prinzenraub war nur Bearbeitung eines lateinischen Drama's von Daniel Cramer, selbständige Dichtung dagegen sein „Speculum mundi" („Eine feine Comoedia, darinn abgebildet wie übel an etlichen Orten getrewe Prediger, welche die Warheit reden, vorhalten werden, und widerumb wie angeneme sie seind, bey rechtschaffenen Christen, welche Gottes Wort lieb haben, und zuletzt wie sie von den Wiedersachern bißweiln hefftig verfolget und dennoch offtermals aus jren henden wunderlich errettet werden"; erster Druck, Frankfurt a. O. 1590), welches das große Thema der Zeit, beinahe könnte man sagen, das einzige Thema jener theologischen Jahrzehnte, „beweglich" behandelte.

Ein Dichter von minderer Vielseitigkeit, aber von größerer Unmittelbarkeit war Georg Rollenhagen, Rektor zu Halberstadt und Magdeburg, Didaktiker wie alle seine Zeitgenossen,

gleichfalls völlig in den Interessen und Anschauungen der damaligen protestantischen Welt aufgehend. Rollenhagen war 22. April 1542 zu Bernau bei Berlin geboren, hatte seine Studien zu Wittenberg gemacht und stand, unter den Schulmännern der Zeit ausgezeichnet, seit 1567 der lateinischen Schule zu Halberstadt, seit 1569 derjenigen zu Magdeburg vor, wo er 13. Mai 1609 starb. Seine poetische Thätigkeit erstreckte Rollenhagen zuerst auf biblische Schulkomödien, von denen er sich mit einem „Abraham" (Magdeburg 1569) seinen Mitbürgern gleich beim Einzug in Magdeburg empfohlen haben muß. Sein poetisches Hauptwerk aber, in welchem sich ein wirklich frisches poetisches Talent, die Nachklänge seiner humanistischen Bildung und die polemischen und didaktischen Tendenzen der Reformationszeit zu einem denkwürdigen Ganzen vereinigten, war sein „Froschmäuseler" („Froschmeuseler. Der Frösch und Meuse wunderbare Hoffhaltunge"; erster Druck, Magdeburg 1595; neueste Ausgabe von K. Gödeke, Leipzig 1876), welchen Rollenhagen nach seinem Bericht schon während seiner Studienzeit begann und später überarbeitete. Veit Ortel von Windsheim hatte 1566 in Wittenberg über die „Batrachomyomachie" öffentlich gelesen und mehrere seiner Studirenden zu Nachahmungen derselben veranlaßt. Rollenhagens Arbeit scheint seinen besondern Beifall gefunden zu haben, und so erweiterte der Dichter seinen Entwurf und trug in sein komisches Epos alles hinein, was er über Welt und Menschen im Sinn seiner Zeit zu sagen hatte. Schält man den Kern der Erzählung aus den unendlichen Weitschweifigkeiten und rein lehrhaften Episoden heraus, so stellt sich der „Froschmäuseler" als eins der besten Gedichte des 16. Jahrhunderts dar. Die Fabel, die den einzelnen Thieren in den Mund gelegt ist und durch mannigfache Einschaltungen und Rückblicke verwickelt wird, zeigt außerordentliche Lebendigkeit, guten Humor, sehr charakteristische Züge und eine Fülle von Naturbeobachtung, welche nicht bei der Thierwelt stehen bleibt. Wenn auch Rollenhagen ausdrücklich versichert, daß die Jugend aus seinem Buch nur nützliche Lehren schöpfen solle, und in der That wohlgemeinte Rathschläge in Bezug auf vernünftige Beschränkung der Wünsche und wohlgeordneten Haushalt ertheilt, sich entschieden für ein straffes weltliches Regiment und gegen die Einmischung der Geistlichkeit in weltliche Dinge erklärt, es auch sonst an Moralien aller Art nicht fehlen läßt, so liegt doch der Werth seines Gedichts durch-

aus in der unbefangenen und humoristischen Erzählung und Schilderung, in den Ansätzen zur Charakteristik, welche sich freilich an Schärfe und Mannigfaltigkeit mit der im „Reineke Fuchs" nicht messen konnte. Die Beziehungen der einzelnen Vorgänge und selbst der Thiere auf bestimmte Vorgänge und Persönlichkeiten, das vom Dichter in seine Erzählung Hineingeheimniste oder nachträglich Hineingedeutete interessirte seine und die nächstfolgende Zeit am meisten; immerhin besaß man noch Unbefangenheit genug, an der Einführung Luthers als des tapfern Frosches Elbmarx, welcher den gefährlichen Kröten (der papistischen Geistlichkeit) gegenübertritt, keinen Anstoß zu nehmen.

Die sonstige Erzählungsliteratur und Schwankdichtung, die eben noch in Blüte gestanden hatte, brachte am Ausgang des 16. Jahrhunderts wenig hervor, dem ein bleibender poetischer Werth oder auch nur eine besondere kulturhistorische Bedeutung beigemessen werden kann. Einige Werke gewannen noch eine größere Verbreitung. Eucharius Eyering, zu Königshofen im Grabfeld um 1520 geboren, ursprünglich katholischer, dann protestantischer Geistlicher, 1597 als Pfarrer zu Streufdorf bei Hildburghausen verstorben, hinterließ eine große Sammlung von Sprichwörtern, „Proverbiorum copia" (erster Druck, Eisleben 1601—1604), deren Stoff er in der Hauptsache den „Sprichwörtern" des Agricola (vgl. Kap. 50, S. 292) entlehnte, und bei denen es ihm wesentlich nur auf die beigefügten gereimten Schwänke und Fabeln ankam. Nur wenige charakteristische Züge treten aus der dürren Darstellungsweise Eyerings hervor. — Etwas höher stehen die gereimten Schwänke eines sonst unbekannten Studenten, Lazarus Sandrub, welche unter dem Titel „Historische und Poetische Kurzweil" (Frankfurt a. M. 1618) am Ende dieser Periode hervortraten, und in denen trotz ihrer energischen Ansprüche auf Anmuth und Höflichkeit und trotz ihrer gelehrten Quellen eine Anzahl von derben, schlagenden deutschen Witzworten das Beste sind. Erasmus Widman, geboren zu Halle, Organist zu Rotenburg a. d. T., gab neben seinen verschiedenen Liederbüchern eine Historiensammlung, „Heroischer Frauenpreis" (Rotenburg 1617), die gleichfalls nach Vortrag und Stil noch dieser Periode angehörte, aber erst unmittelbar vor dem großen Krieg erschien.

---

2) Die Dramatiker unter der Einwirkung der englischen Komödianten.

Die deutsche Schauspieldichtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewegte sich dem äußern Anblick nach im ganzen auf den Bahnen, die sie während der Reformationszeit im engern Sinn eingeschlagen hatte. Schulkomödien und Spiele in deutscher Sprache (abwechselnd mit den lateinischen Spielen, welche jetzt wieder in den Vordergrund traten, von den Jesuiten alsbald mit Vorliebe gepflegt wurden und durch die Phantasie und die lebendige Beweglichkeit auch gut protestantischer Poeten, wie Nikodemus Frischlin, Th. Rhodius, Kaspar Schonäus, des „christlichen Terenz", welche die lateinische der eigenen Sprache vorzogen, einen gewissen Aufschwung nahmen) und biblische Spiele, zu denen sich Schüler und Bürger vereinigten, Fastnachtsschwänke, für die Hans Sachs noch immer das Muster abgab, entstanden zahlreich genug. Aber weder die Dichter machten einen wesentlichen Fortschritt zum eigentlichen Drama hin, noch entwickelte sich aus der Darstellung eine selbständige Schauspielkunst, wie es gleichzeitig anderwärts geschah. So war es unausbleiblich, daß die in den beiden letzten Jahrzehnten in Deutschland umherziehenden englischen Komödianten, Berufsschauspieler, welche namentlich Nord- und Mitteldeutschland besuchten und sich an einzelnen deutschen Höfen (in Kassel und Braunschweig) sogar für längere Zeit niederließen, einen fortreißenden und verwirrenden Eindruck zuerst auf die Zuschauer, dann auf die Schaffenden hervorriefen. Sie brachten nach Deutschland in der Hauptsache die Anfänge der roh wirksamen, durch blutige Effekte oder durch bisher unerhörte Possen fesselnden Dramen der gleichzeitig emporblühenden englischen Bühne, und sie traten einer Zuschauerschaft gegenüber, welcher sie sich zwar sicher durch Uebersetzungen und deutsche Bearbeitungen zu nähern trachteten, auf die aber doch mit den rein äußerlichen, die bloße Schaulust fesselnden Seiten der neuen Schauspielkunst am besten gewirkt werden konnte. Aus allen Zeugnissen geht ausdrücklich hervor, daß es die Tanz- und Springkünste, die Possen des Clowns, die Musik und die verhältnismäßig prächtigen Kostüme waren, durch welche die umherziehenden englischen Schauspieler (unter denen ohne Frage überwiegend viel Nieder-

länder und Niederdeutsche überhaupt waren) zu Erfolgen gelangten, deren sich die Anfänge des deutschen Schauspiels kaum erfreut hatten. Von den durch die englischen Komödianten aufgeführten Dramen ward nur ein sehr kleiner Theil in späterer Zeit publicirt, aber damit festgestellt, daß es sich hier in der That um Ausläufer des englischen Theaters handelt, welche gegen Ende dieses Zeitraums in Deutschland Beifall erwarben. Neben „den Possen des Narren und des Springers glatten Hosen", wie ein Zeitgenosse meint, waren es die blutigen Greuel, die in „Esther und Haman", in „Julio und Hypolita", in „Titus Andronicus" vorgeführt wurden, und das Publikum in Athem und Spannung hielten. Die deutschen Dramatiker hatten entweder auf gleichen Antheil zu verzichten, oder sie mußten sich, so gut sie vermochten, mit der neuen Weise abzufinden suchen. Es muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß wenigstens bei den Dichtern, die eine literarische Geltung erlangten, kein unbedingter Anschluß an die „englische" Kunstweise und an die äußersten Ausschreitungen derselben in Blutscenen, Zoten und Frechheiten stattfand. Was dennoch geschah, würde annähernd auch erfolgt sein, wenn die Leistungen der umherziehenden Berufsschauspieler der Phantasie der Dramatiker nicht vorgeschwebt hätten; die beginnende Verwilderung in den dramatischen Dichtungen hing unmittelbar auch mit der unerfreulichen Gestaltung des deutschen Lebens zusammen, und nur gewisse Aeußerlichkeiten und wiederkehrende Momente bei Dramatikern wie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer können ausschließlich auf die „englischen Komödien und Tragödien" zurückgeführt werden.

Die Nachwirkungen sowohl der volksthümlichen Schauspiele der voraufgegangenen Epoche, als auch die Einflüsse der umherziehenden englischen Komödianten lassen sich in der dramatischen Thätigkeit des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (=Wolfenbüttel) klar wahrnehmen. Der Herzog, 15. Oktober 1564 zu Wolfenbüttel geboren, ward in früher Jugend zum künftigen Administrator des säkularisirten Bisthums Halberstadt postulirt, in seinem zwölften Jahr (1576) zum ersten Rektor der neu gegründeten Universität Helmstädt erwählt. Nach seiner Vermählung mit der Prinzessin Dorothea von Sachsen, Tochter des Kurfürsten August, gelangte er 1589 zur Regierung des Herzogthums Braunschweig-Wolfenbüttel, vermählte sich

nach dem Tod seiner Gemahlin zum zweitenmal mit der dänischen Prinzessin Elisabeth und führte eine besonders kostbare und prunkhafte Hofhaltung, der es selbst an einem Hoftheater, dem ersten und ältesten in Deutschland, nicht fehlte. Unter den deutschen lutherischen Fürsten von damals ohne Frage der gebildetste, entrichtete er der schlimmen Zeit seinen Tribut durch die besondere Härte, mit der er seine Gewalt auszudehnen suchte, seinem Lande das römische Recht aufzwang und daneben für die „Unholden“ die Scheiterhaufen fleißig anzünden ließ. Seit dem Jahr 1607 lebte der Herzog zu Prag, wo er als besonderer Günstling Kaiser Rudolfs II. zu bedeutendem Einfluß auf die Regierung der kaiserlichen Erbländer gelangte, in die zahllosen Intriguen und Verhandlungen verstrickt ward, welche das Ende der Regierung Rudolfs erfüllten, und darüber seine Erblande vernachlässigte. Herzog Heinrich Julius starb zu Prag 20. Juli 1613. Seine dramatischen Dichtungen, in denen er sein poetisches Talent bethätigte, gehören sämmtlich den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts an; der Herzog ließ dieselben auf seinem eigenen Theater aufführen und besondere Drucke von den meisten derselben veranstalten, denen er die Bezeichnung HIBELDEHA oder HIBALDEHA, HIDLELAHE u. a. voransetzte. Seine sämmtlichen Schauspiele (neueste Ausgabe: „Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig“, herausgegeben von W. L. Holland, Ausgabe des Literarischen Vereins, Stuttgart 1855, mit dem zum erstenmal gedruckten Stück „Der Fleischhauer“ vermehrt) wurden in Prosa abgefaßt, die wenigen Liederverse in ihnen Volksliedern entlehnt. Der fürstliche Dramatiker sucht in seinen Stücken die Ungezwungenheit und Treuherzigkeit der älteren Dichter umsonst nachzuahmen und verfällt darüber, wo sich der Bibelfeste nicht an die Heilige Schrift anzulehnen vermag, ins Platte und Rohe. Die Anlage der Charaktere ist flach und äußerlich, die Sprache schleppend und breit, ein Fortschritt der Kunst nur in der reichern und auf bestimmte Effekte hin gesteigerten Handlung zu erkennen. Die Effekte suchte der fürstliche Dichter in Nachbildung der von den englischen Komödianten gespielten Stücke, entweder, wie in der Tragödie „Vom ungerathenen Sohn“ (erster Druck, Wolfenbüttel 1594), in grellen Blutscenen, oder, wie in der Tragödie „Von einer Ehebrecherin“ (erster Druck, ebendas. 1594), in schließlicher Mitwirkung

höllischer Geister, vor allen Dingen aber in den possenhaften Episoden der Clownfiguren, die er als Johann Clant oder Johann Bousat seinen Stücken einfügte und die er in der Regel plattdeutsch sprechen ließ. Sowohl in der ernsten Komödie „Von der Susanna" (erster Druck, Wolfenbüttel 1593), in welcher übrigens namentlich im Abschied der Susanna von ihren Kindern wirkliche Gemüthslaute erklingen, so lebenswahr, daß man meint, dem Herzog hätten die herzzerreißenden Abschiede der Kinder jener unschuldigen Frauen, die er als Hexen verbrennen ließ, in der Seele nachgeklungen, als in der humoristischen „Von Vincentio Ladislao Satrapa", in welcher mit der Figur des renommistischen und gespreizten Titelhelden ein Anlauf zu wirklich komischer Charakteristik genommen wird, tritt der Narr stark in den Vordergrund und verräth, daß der Herzog selbst der Wirkung der unendlich breit ausgesponnenen, ermüdenden Scenen ohne Narren nicht recht vertraute. Auch die übrigen Schauspiele, die Tragödie „Von einem Buler und Bulerin", die Komödien: „Von einem Weibe", „Von einem Wirte", „Von einem Edelmann", ragen über das bezeichnete Maß nirgends hinaus. Charakteristisch ist überall die Mischung von roher Derbheit und pedantischer Gespreiztheit, welche letztere besonders in den Prologen und Epilogen zu Worte kommt. Das moralisirende Element und die Ueberzeugung, daß nur durch dieses die Poesie eine gewisse Berechtigung erlange, beherrschten natürlich auch den fürstlichen Dichter.

Gleichfalls zwischen die Nachwirkungen der Sachs'schen Dichtung und jener englischen Dramatik gestellt, welche man in Deutschland allein kennen lernte, und von beiden beeinflußt erscheint der Süddeutsche Jakob Ayrer, dessen Dramen als die bedeutendsten vom Ausgang des 16. Jahrhunderts gepriesen wurden. Ayrers Lebensumstände sind nicht völlig aufgehellt; er soll kein geborner Nürnberger gewesen sein, sondern ursprünglich Eier geheißen und sich den Namen des Nürnberger Geschlechts, den er führte, nur angeeignet haben. In seiner Jugend Eisenkrämer zu Nürnberg, muß er noch die letzten Zeiten des Hans Sachs und Aufführungen von dessen Stücken erlebt haben. Als es mit seinem Geschäft nicht vorwärts gehen wollte, verließ er Nürnberg und tauchte, ohne daß wir über seine hierzu erworbene Vorbildung im Klaren sind, in Bamberg als Hof- und Stadtgerichtsprokurator auf. Hier verfaßte er eine den Fürstbischöfen

Veit II. und Johann Philipp gewidmete Reimchronik der Stadt, versuchte sich auch sonst schon, wie uns im Vorwort zu seinen dramatischen Dichtungen berichtet wird, „neben seinen nicht wenig obgelegenen sowohl Amts- als Privatgeschäften zu seinen müßigen Ruhestunden und Erquickzeiten in der löblichen Poeterei". Ayrer war Protestant und mußte daher, als die Gegenreformation im Fürstbisthum Bamberg mit voller Schärfe durchgeführt ward, 1593 dessen Hauptstadt verlassen. Er siedelte wieder nach Nürnberg über, wo er das Bürgerrecht erwarb, seit 1594 als kaiserlicher Notarius und Gerichtsprokurator fungirte und 26. März 1605 starb. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens widmete er sich hauptsächlich der dramatischen Dichtung. Während er bei derselben sich zunächst an die von Sachs überlieferte Kunstweise anlehnte, aber durch eine verwickeltere und reichere Handlung seine Selbständigkeit zu erweisen trachtete, gaben die Vorstellungen der englischen Komödianten seiner Phantasie neue Nahrung und eine bestimmte Richtung. Den Vers der seitherigen deutschen Dichtung behielt Ayrer im Gegensatz zu Herzog Heinrich Julius bei. Die erhaltenen Dramen des Dichters wurden längere Jahre nach seinem Tod unter dem Titel des „Opus theatricum" („Dreißig Außbündtige schöne Comedien und Tragedien von allerhand Denkwürdigen alten Römischen Historien und andern Politischen geschichten und gedichten, Sampt noch andern Sechsunddreissig schönen lustigen und kurtzweiligen Faßnacht oder Possen Spilen"; erster Druck, Nürnberg 1618; neueste Ausgabe [mit drei der Dresdener Ayrer-Handschrift entnommenen Dramen vermehrt], herausgegeben von A. v. Keller, Publikationen des Literarischen Vereins, Stuttgart 1865) veröffentlicht, eine Anzahl seiner Arbeiten scheint verloren gegangen. Und obschon die Vorrede ausdrücklich betont, daß in diesen Dramen „alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, daß mans gleichsam auf die neue englische Manier und Art alles persönlich agiren und spilen könne", so erscheint es im höchsten Maß zweifelhaft, ob auch nur ein größerer Theil dieser Tragödien, Komödien und Possenspiele überhaupt zur Aufführung gekommen ist. Denn wie Ayrer mit den Greuelscenen, die er in seinen Tragödien ausmalt, mit der Einführung der exotischen Stoffe (in der „schrecklichen" Tragödie „Vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Kaisers Machumetis des andern", in seiner der „Spanischen Tragödie"

des Kyd nachgedichteten „Tragödie vom griechischen Kaiser und seiner Tochter Pelimperia") der Vorläufer der nachmaligen Dramendichter der schlesischen Schule ward, so scheint er es auch darin gewesen zu sein, daß er eine Reihe von Buchdramen verfaßte. Und freilich erwächst ihm wie den folgenden Dichtern daraus kaum ein Vorwurf, insofern von dem Augenblick an, wo die bisherigen Mittel der Darstellung aufhörten, die wandernden Komödiantentruppen eben nur nach ihrem Interesse Stücke aufführten oder liegen ließen. Bei Ayrer dürfte schon der Vers Anstoß gegeben haben. Jedenfalls gehörte er zu den Dichtern, welche von der Nachwelt bald zu hart, bald zu günstig beurtheilt wurden. Unverkennbar spricht sich die ganz veränderte Grundstimmung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gegenüber der ersten, in Ayrers dramatischen Dichtungen aus. Sie sind in ihrem Lebensgehalt und ihrer Charakteristik bei scheinbarer Vervollkommnung roher, äußerlicher als die Dichtungen der Sachs'schen Zeit; sie offenbaren meist eine merkwürdige Gemüthlosigkeit, auch wo der Dichter zu rühren und zu ergreifen beabsichtigt. Die bewegliche Phantasie Ayrers vermag wohl die verschiedensten Stoffe zu ergreifen, aber das Detail nur selten zu erwärmen und zu beleben. Am besten gelingt ihr dies noch im Lustspiel, obschon er auch hier die Neigung zeigt, an die Stelle der komischen Situationen, die aus den Charakteranlagen der dargestellten Personen erwachsen, von vornherein die zum voraus gegebene Komik gewisser Tölpeleien, Verwechselungen und Verkleidungen treten zu lassen. Daneben darf doch nicht verkannt werden, daß Ayrers Talent, eine Handlung zu führen und zu steigern, nicht gering ist, daß er einzelne Ansätze zu glücklicher Weltschilderung hat, daß in seinen besten Komödien sich vortreffliche Einfälle finden, und daß er, wenn er auch gelegentlich cynisch und zweideutig war, wenigstens den ärgsten Schmutz, an dem seine Zeitgenossen Gefallen fanden, von sich abzuwehren wußte.

Ayrers Tragödien behandeln die verschiedensten Stoffe, ohne daß man von einer großen innern Verschiedenheit sprechen darf. Außer den schon genannten „Vom griechischen Kaiser und seiner Tochter Pelimperia" und dem „Mahomet dem Andern" und der Tragödie von „Valentino und Urso" (mit denen er den englischen Schauspielen wohl am nächsten steht) greift er abwechselnd zu den biblischen und den Sagen=

stoffen zurück in der Tragödie „Vom reichen Mann und armen Lazaro", in der zweitheiligen Tragödie „Von der schönen Melusina" und den zu einander gehörigen Tragödien „Vom Kaiser Otnit" und „Von Wolfdietrich", dramatisirt aber auch (in Komödien wie Tragödien) die römischen Historien „Von Erbauung der Stadt Rom", „Von der Belagerung von Alba", „Von Servii Tullii Regiment und Sterben" und Stücke aus der deutschen Geschichte in der Tragödie von „Kaiser Otto III." und „Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde", in welche letztere Tragödie er die „gantze Histori von Erbauung und Ankunft der Stadt und Stiffts Bamberg" verflicht. Unter seinen längeren Komödien müssen die von Tieck und Gödeke neu veröffentlichten „Von der schönen Phänicia" und „Von der schönen Sidea" als die besten, im Sinn seiner Zeit anmuthigsten, in Erfindung und Charakteristik reichhaltigsten gelten. Auch die Komödien „Vom Sultan von Babylon und dem Ritter Torello" und „Vom König Eduard III. von England und Elipsa" erweisen, daß er sich dem Kreis der üblichen Komödienstoffe „Vom alten Buhler und Wucherer", „Vom verlornen Sohn" 2c., bei denen er überall mit Hans Sachs, Wickram und anderen Dichtern des voraufgegangenen Zeitraums zusammenhing, möglichst zu entwinden trachtete. In seinen Fastnachtsspielen zeigt er gleichfalls das doppelte Gesicht, das ihm eigenthümlich; neben dramatischen Scherzen, die direkt aus denen des Sachs erwachsen scheinen, ja welche Stoffe, die Sachs behandelt hat, einfach wieder aufnehmen, haben wir andere, die einer ganz neuen Art des Possenspiels vorarbeiten, überall aber, wo es nur thunlich ist, die Figur des „engelländischen" Jann Posset oder Jann Panser einführen. Unter den Fastnachtsspielen können die „Vom Juden zu Frankfurt" und „Vom Wucherer und seinem Sohn", dann vor allen anderen „Der verlarfte Franciscus", „Der überwundene Trummelschläger", „Die ehrliche Beckin", „Der falsche Notarius", „Der Teufel hütet einer alten Buhlerin ihre Ehre" als die lebendigsten und ergötzlichsten herausgehoben werden. Eine Anzahl seiner kleinen Spiele bezeichnet Ayrer als „Singets-Spiele" (unter ihnen: „Der Förster im Schmalzkübel", „Der Mönch im Käskorb", „Eulenspiegel" und „Der Wittenbergische Magister"),

welche in Strophen abgefaßt wurden, die jedesmal der Melodie eines beliebten Volkslieds angepaßt sind. Man muß sich demnach vorstellen, daß diese Scherzspiele von Anfang bis zu Ende nach der einen Melodie abgesungen wurden — eine Eintönigkeit, die uns unerträglich dünken würde, damals aber bei der völligen Neuheit des gesungenen Spiels wahrscheinlich überraschende Wirkungen hervorgebracht hat.

Die Hauptnachwirkungen Ayrers gehören nicht mehr der Dichtung des 16. Jahrhunderts, sondern der deutschen Gelehrtenpoesie des Dreißigjährigen Kriegs an. Die Anfänge ebendieser Poesie haben wir aber bereits im Zeitalter der Ayrer und Heinrich Julius von Braunschweig zu suchen, und sie wurzelten in demselben Gefühl der Nichtbefriedigung durch die herrschenden Stimmungen und die bräuchlichen Formen der Literatur, welche einen so entscheidenden Antheil an den Erfolgen auch der englischen Komödianten und der Richtung der eben charakterisirten dramatischen Dichter gehabt hatten.

---

3) Anfänge einer akademischen Poesie in Deutschland.

Ohne Frage würden die Anfänge einer akademischen Richtung in der deutschen Poesie, einer Kunstpflege nach vorwiegend formellen Gesichtspunkten und unter dem Einfluß bestimmter fremden Muster, einer bewußten und gewollten Abkehr vom Leben bei der Ausbreitung und Wirkung des Humanismus in eine viel frühere Zeit gefallen sein, wenn der mächtige Zug und Schwung der Reformation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eben nicht alles mit sich fortgerissen hätte. Von der Erregung des Kampfes, der hochgehenden Leidenschaftlichkeit der Stimmung und der derben, frischen Lebenslust, die daneben herrschte, war beinahe jede poetisch angelegte Natur jener Zeiten, welcher auch ihr Bildungsweg gewesen sein mochte, ergriffen worden. Aber mit der geschilderten Veränderung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verlor die Bewegung ihre Macht über eine große Zahl von gebildeten Naturen. Die Geringschätzung aller weltlichen Interessen durch die theologische Bildung der Zeit rief einen leisen, allmählich wachsenden Widerstand dieser Interessen hervor. Die Zustände, welche in ganz

Deutschland herrschten, waren allerdings für die Vertreter einer zugleich weltlichen und doch mit Bewußtsein von der volksmäßigen sich scheidenden Kunst nicht eben besonders vortheilhaft. Und doch lag anderseits der Antrieb dazu um so näher, als die wachsende Roheit des deutschen Lebens zu einer Verbesserung und Vergeistigung förmlich herausforderte, und als der Vergleich der deutschen Dichtung mit fremden Literaturen nach der rein formellen Seite hin ein beschämendes Resultat lieferte. Es galt als unverfänglich und löblich, in der Kunst ein neutrales Terrain zu gewinnen, in welches der wüste Streit der Sekten und Parteien nicht eindringen durfte. Und es wäre im höchsten Maß rühmlich gewesen, wenn eine höhere geistige Freiheit, eine starke individuelle Empfindung wahrhaft begabte, innerlich reiche Dichter vom breitgetretenen Pfad hinweggetrieben hätten. Leider aber fehlte den Poeten, welche sich der herrschenden Kunstweise mit dem Anspruch auf höhere und bessere Kunstleistungen gegenüberstellten, die starke Natur und die selbständige Lebenserfassung völlig; sie kamen auf den Einfall, durch die Nachahmung ausländischer Muster, vor allem durch den Reiz kunstvoller Verse, eine Wandlung zu erzielen, die wirkungslos bleiben mußte, weil sie nicht von innen herauswuchs. Sowie die kleine Schule von gelehrten, der künstlerischen Form ausschließlich zugewandten Renaissancepoeten am Ende des Jahrhunderts in die deutsche Literatur hereintrat, half sie die herrschende Verwirrung nur vermehren. Die Vorbilder der neuen Poesie wurden theils in der Antike, theils in Frankreich und Italien gesucht. Man kann beinahe behaupten, daß die Thätigkeit dieser höfisch-akademischen Dichter mit den Uebertragungen der Marot'schen Psalmen durch Ambrosius Lobwasser und Paulus Melissus Schede begannen.

Melissus ließ sich gern als den Stifter einer neuen Schule preisen. Er repräsentirte in seinen Fahrten und Schicksalen die neutrale weltliche Dichtung nicht ohne Glanz. Am 20. December 1539 zu Melrichstadt in Franken geboren, studirte er in Erfurt, Jena und Wien und widmete sich vorzugsweise philologischen Studien. In Wien ward er bereits 1564 durch Kaiser Ferdinand I. als Dichter gekrönt, reiste in Frankreich, Italien, England, lebte dann abwechselnd am katholischen Bischofshof von Würzburg und am reformirten Hof zu Heidelberg, überreichte seine lateinischen Gedichte unter anderen der Königin

Elisabeth von England, die ihn in ihre Dienste nehmen wollte, ließ sich aber nach allen Wanderungen doch dauernd in Heidelberg nieder, wo er am 3. Februar 1602 starb. Seine Bedeutung als Philolog und gelegentlich als Staatsmann fällt für die Beurtheilung seiner Versuche in deutscher Dichtung nur insoweit ins Gewicht, als dieselben vom Bewußtsein der Vornehmheit und des überlegenen Geschmacks durchdrungen sind. Der Poet ist ganz er selbst, wo er einen pomphaften und überlegenen Ton anschlägt und sich in den kunstreichen Formen bewegt, welche er meist Marot und Ronsard nachbildete.

Mit Paul Melissus befreundet war Peter Denaisius, geboren am 1. Mai 1560 zu Straßburg, nach seinen Studien daselbst und in Basel Kammergerichtsassessor zu Speier, Rath Friedrichs IV. von der Pfalz, zu diplomatischen Sendungen nach Polen und England verwendet und am 20. September 1610 zu Heidelberg gestorben. Auch er glänzte hauptsächlich als lateinischer Dichter, war aber mit seinen Heidelberger Freunden in der Anschauung einverstanden, daß die Vorzüge der lateinischen wie der durchgebildeten ausländischen Poesie auf die deutsche übertragen werden müßten. Von seinen deutschen Gedichten ist uns nur das in seiner Art lebendige, in der Sprache bewußt pompöse „Hochzeitsgedicht“ für seinen Freund, den pfälzischen Geheimrath von Lingelsheim, übrig geblieben, welches ganzen Poetengenerationen im folgenden Jahrhundert zum Muster und Vorbild diente. Dem Heidelberger Kreis und seinen Bestrebungen schloß sich auch Philipp, Freiherr von Winnenberg an, der gleichfalls „Psalmen auf französische Reimen und Art“ (Speier 1588) dichtete und Kapitel aus Jesus Sirach und dem Prediger Salomo versificirte.

Den Versuchen, eine neue vornehm weltliche, formell höher stehende Poesie zu gewinnen, schloß sich weiterhin der Dichter Theobald Höck an, welcher um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts bei dem letzten Rosenberg auf Schloß Wittingau in Böhmen als Sekretär lebte und tief in die politischen Intriguen der letzten Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg verstrickt war (Gindely, „Kaiser Rudolf II. und seine Zeit“, Prag 1862, S. 143). Unter der Namensverstellung Otheblad Oeckh gab er ein „Poetisches Blumenfeld“ (o. O. 1601) heraus, in welchem sich alle die Elemente begegnen, mit denen man sich der Roheit und Trivialität der breit gewordenen deutschen Poesie zu entheben meinte: die

Nachahmung der Antike, der Italiener und Franzosen, die Hereinziehung gelehrten Wissens, die aber bei diesen Dichtern nicht sowohl didaktische Zwecke hat, als vielmehr die Ueberlegenheit ihrer Bildung erweisen soll, eine gewisse weltmännische Skepsis in Bezug auf Zeit und Leben, bewußte Galanterie und formelle Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Bei ihm erklingt der Spott gegen die bäuerische Weise, den die Poeten der schlesischen Schule nachher aufnahmen, bei ihm aber auch mancher Ton individueller Empfindung und unmittelbaren Lebens, der verräth, daß die akademische Richtung wenigstens nicht von vorn herein auf die bloße Nachbildung gestellt war.

Der bedeutendste und größte aller dieser Dichter, dessen Begabung in der That hoffnungerweckend genannt werden durfte, und in dem sich noch ein Nachklang vom schwungvoll-zuversichtlichen Geist der Reformationszeit mit dem künstlerisch-gelehrten Bewußtsein der Heidelberger verband, war Georg Rudolf Weckherlin, dessen poetisches Auftreten genau in die Zeit fiel, wo Melissus, Denaisius und Höck verschwanden, der zwar noch während der folgenden Periode des Dreißigjährigen Kriegs lebte und dichtete, der aber doch der geistigen Entwickelung, der innern Empfindung und Anschauung nach der Periode vor dem großen Krieg angehörte. Geboren am 15. September 1584 zu Stuttgart, studirte er in Tübingen und Heidelberg, hatte gleich allen Dichtern dieses Kreises seine Anschauungen auf Reisen nach Frankreich und England gebildet und sich zum Hofpoeten nach italienisch-französischem Muster wohl vorbereitet. Als Hofdichter that er sich denn auch zu Stuttgart und Heidelberg in ausgiebiger Weise hervor: seine Festhymne zur Vermählung des Pfalzgrafen und Winterkönigs Friedrich von der Pfalz mit der schönen Elisabeth von England (1613) verschaffte ihm den ersten Ruf, als Festordner und Spruchdichter fungirte er bei großen Prunkaufzügen und Schauturnieren namentlich des Stuttgarter Hofs. In Bezug auf barocke Gelehrsamkeit und Schwulst schon ein Vorläufer späterer akademischer Dichtung, zeigt er sich in seinen „Oden und Gesängen" (Stuttgart 1618) vielfach noch mit der Poesie des 16. Jahrhunderts verknüpft und schlug andererseits Töne an (wie im „Brautlied für Philander und Chloris"), welche einer Durchbildung wohl werth gewesen wären, in der nun hereinbrechenden wilden Zeit aber zu rasch wieder verklangen. Weckherlin selbst ging 1620 nach London, wo er als Agent des

Böhmenkönigs und der um ihre Existenz ringenden deutschen Protestanten eine bedeutende Thätigkeit entfaltete und 1651 starb. In seinen späteren „Geistlichen und Weltlichen Gedichten" (Amsterdam 1641) erhob er sich künstlerisch nur wenig über die Anläufe seiner Jugend; seine eigentliche Bedeutung liegt darin, daß er die Möglichkeit der Verbindung phantasievoller Lebendigkeit und der neuen Kunsttheorie erwies, ohne doch damit zu einer wahrhaft durchgreifenden Wirkung gelangen zu können. Die ganze Gruppe der eben geschilderten Dichter ward nur in kleineren Kreisen bekannt und beachtet; sie standen in einem zu entschiedenen Gegensatz zur herrschenden Anschauung und den üblichen poetischen Formen, als daß man die Vorläufer künftiger Entwickelungen der deutschen Literatur in ihnen hätte erkennen oder auch nur ahnen sollen.

Fünfundfünfzigstes Kapitel.

Die böhmische Literatur des Reformationsjahrhunderts.

Die Reformation hatte rasche Verbreitung in allen Nachbarländern Deutschlands gewonnen; in Böhmen traf sie mit den Resten und Nachklängen jener hussitischen Reformation zusammen, durch welche sich dies halb slawische, halb deutsche Königreich im 15. Jahrhundert eine kirchliche und politische Sonderstellung erobert hatte. In den Bewegungen, die dereinst der Verurtheilung Hus' durch das Koncil zu Kostnitz voraufgegangen, wie in den fanatischen Kämpfen und Greueln der Hussitenkriege, die ihr gefolgt waren, hatte eine starke national-tschechische Abneigung gegen die in Böhmen von früh auf mächtig gewordenen Deutschen entscheidend mitgewirkt, die hussitische Bewegung war vorwiegend slawisch geblieben und in ihren extremen Richtungen mit einem glühenden Deutschenhaß gepaart gewesen. Durch das ganze 15. Jahrhundert bildeten der Utraquismus und das freie Sektenwesen, welches in Böhmen und Mähren gedieh, die Wälle der tschechischen Nationalität, und trotz gelegentlicher Herüberwirkungen der hussitischen Ketzereien nach Deutschland galten die Deutschen damals als standhafte Anhänger der alten Kirche. Die deutsche Reformation aber und ihre unvermeidlichen Einflüsse auf das seither kirchlich abgesonderte Böhmen brachten die im Prager Kelchnerthum zur Erstarrung gekommene religiöse Bewegung wieder in Fluß, stellten zu der einmal stattfindenden politischen eine neue geistige Einigung zwischen böhmischen Deutschen und böhmischen Slawen her und beraubten selbst die böhmische Brüderunität ihres ausschließlich nationalen Charakters. Der deutsche Protestantismus gesellte sich zu den alten Ueberlieferungen; beide schufen aus Böhmen und seinen Nebenländern während des 16. Jahrhunderts ein Land, in dem die wundersamste religiöse Verschiedenheit und eine

durch die Verhältnisse erzwungene Toleranz herrschten. Allerdings ward diese Toleranz lediglich durch die Nothwendigkeit und das Gleichgewicht der Kräfte bedingt, von Zeit zu Zeit durch Verfolgungen und Kämpfe unterbrochen und, nachdem man sich überzeugt hatte, daß es keiner Partei möglich sei, die andere zu unterdrücken, widerwillig wieder hergestellt. Die eigenthümliche politische Stellung des Landes, das unter seinen neuen habsburgischen Herrschern beinahe einer großen Adelsrepublik glich, ließ in Böhmen die gegensätzlichsten Besonderheiten neben einander gedeihen, jede geistige Entwickelung fand irgendwo Spielraum oder Schutz. Unter solchen Umständen gedieh auch die national-böhmische (tschechische) Literatur zu jener kurzen, rasch vorübergehenden Entwickelung, welche man mit dem Namen des „goldenen Zeitalters" belegt hat, und welche unter dem doppelten Einfluß der nationalen Traditionen und des durch die deutsche Reformation neu geweckten geistigen Lebens stand. Gegen den Ausgang des 16. und Eingang des 17. Jahrhunderts schien Böhmen noch in besonderer Weise dadurch begünstigt, daß Rudolf II. seine kaiserliche Hofhaltung in Prag aufschlug und ein gewisses Interesse, wie an aller künstlerischen und wissenschaftlichen Thätigkeit, so auch an den Versuchen und Leistungen der böhmisch schreibenden Poeten und Gelehrten zeigte.

Die nationale Absonderung, in welcher Böhmen zu Eingang des 16. Jahrhunderts durch den Utraquismus noch stand, der Eifer, mit welchem die utraquistischen Priester zu gleicher Zeit den Katholicismus und die weiter gehende Neuerung bestritten, hatten auf die Länge den Einklang der geistigen Bestrebungen in Böhmen wie in Deutschland nicht hindern können. Aber sie hatten zur Folge, daß die Einwirkungen des deutschen Humanismus und jene der Reformation nicht eigentlich aufeinander folgten und einander ablösten, sondern daß beide zugleich auftraten und die böhmische Literatur des 16. Jahrhunderts mit Uebertragungen und Nachbildungen der römischen und griechischen Schriftsteller und mit einer Ueberzahl von theologischen Schriften erfüllt ward, die beide ihrem Bedürfnis entsprachen, und von denen die Anläufe zu einer neuern böhmischen Literatur ihrem Gehalt nach mehr abhingen als von der nationalen böhmischen Dichtung des Mittelalters, von den feurigen Schlachtliedern der Taboriten oder von den satirischen Gedichten des Prinzen Hynek von Podiebrad, des vierten Sohns des

Königs Georg von Podiebrad, welcher 1452 geboren und 1493 gestorben, mit dem zusammen Stibor von Cimburg und Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein als Hauptrepräsentanten der böhmischen Literatur im eigentlichen hussitischen Zeitalter betrachtet wurden.

Unter den Poeten des goldenen Zeitalters der tschechischen Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragten vor allen Dingen die geistlichen Liederdichter hervor, welche den Empfindungen und Ueberzeugungen des so wundersam gemischten böhmischen Protestantismus Ausdruck liehen. Neben Georg Stryc, dem böhmischen Uebertrager der Psalmen, standen Dichter wie Johann Herstein von Radowesik, Martin Pjsecký, Johann Taborsky, der Slowake Johann Sylvanus, der vor allen anderen als der „böhmische Dichter" (poeta bohemicus) gefeiert ward. Sie beschränkten sich nicht durchgehends auf die geistliche Poesie, aber sie bewährten in dieser die tiefste Innigkeit und erreichten in ihr vorzugsweise die vollendete Durchbildung der böhmischen Sprache, welche mit ihnen gleichzeitig durch die große böhmische Uebersetzung und Auslegung der Bibel herbeigeführt ward, die unter der Mitwirkung einer Reihe von Geistlichen der mährischen Brüderunität und unter dem Patronat der Barone Johann und Karl von Zerotin in ebendiesem Zeitraum entstand und (Kralicz 1579—98) erschien.

Abseits von den überwiegend religiösen Poeten stand der böhmische Hofdichter Kaiser Rudolfs II., Simon Lomnicki von Budecz, welcher in den aristokratischen Kreisen als der eigentliche Vertreter des Aufschwungs der nationalen Literatur angesehen ward. Die Lebensgeschichte dieses Dichters spiegelt die Geschicke der böhmischen Nation im Wendepunkt des 16. und 17. Jahrhunderts, sie fiel genau mit dem höchsten politisch-literarischen Aufschwung und danach mit dem tiefen Fall derselben zusammen. Simon Lomnicki war 1560 zu Budecz geboren, erhielt seine Bildung in einer von der Familie der Rosenberg gegründeten gelehrten Schule zu Neuhaus, ging, nachdem er einige Jahre hindurch an der Schule zu Kardasch-Rzecziz gewirkt, nach Prag, gewann seinen ersten Dichterruhm durch eine Reihe rasch aufeinander folgender Veröffentlichungen, ward durch die Gunst des Kaisers gekrönter Dichter und in den böhmischen Adelstand erhoben und fuhr in seiner poetischen Thätigkeit mit so großem Eifer fort, daß von ihm während der Jahre 1590 – 1620

achtundzwanzig Bände Dichtungen gedruckt wurden. Der Inhalt seiner rhetorisch-allegorischen Hauptwerke: „Der goldene Sack", „Die Pfeile Cupido's" erhebt sich nach dem Urtheil Schafariks und Jungmanns zu den besten Dichtungen, welche Renaissance und Reformation und jene aus den Einwirkungen beider gemischte Bildung und Stimmung, die am Ausgang des 16. Jahrhunderts in aristokratischen Kreisen herrschten, in anderen Literaturen hervorgebracht haben. Eine große Reihe der Gedichte Lomnicki's war getreuer Ausdruck der Empfindungen des reichen, kecken und übermüthigen böhmischen Adels, der von den politischen und religiösen Zeitfragen erregt, dabei schrankenlos lebenslustig war und durch sein politisches Auftreten sein bevorrechtetes Dasein noch gebietender, genußreicher zu gestalten hoffte. Daneben schlug Lomnicki freilich auch die religiösen Töne in seinen „Geistlichen Gesängen" (Prag 1580) an, um so mehr als dieselben eine Hauptwaffe der böhmischen Adelsopposition waren. Der Dichter folgte unbedingt seinen Gönnern: ahnungslos trieb man dem Unheil entgegen, das mit dem kühn begonnenen, kläglich weitergeführten, tragisch verunglückten Versuch der Jahre 1618—20, Böhmen auf eigene Füße zu stellen, über Land und Volk hereinbrach. Auch unser Poet ward in diese Katastrophe hineingerissen, er hatte in den Tagen der Revolution und des Winterkönigs Spottgedichte auf König Ferdinand geschrieben, welche er 1621 mit hundert Stockschlägen hart zu büßen hatte; seit 1622 verscholl er gänzlich und ist wahrscheinlich, wie damals tausende seiner Landsleute, im tiefsten Elend verkümmert.

Die Schlacht am Weißen Berg, die ihr folgende gewaltsame Gegenreformation im Königreich Böhmen vernichtete zugleich den böhmischen Staat, den alten und neuen Protestantismus und warf Volk und Sprache in eine bildungslose Unterordnung zurück. Die selbständige böhmische Literatur erstarb, nachdem die Emigranten („Exulanten"), die durch alle Länder Europa's zerstreut wurden, noch ein paar Jahrzehnte hindurch die Hoffnung auf Rückkehr, ihre national-kirchliche Besonderheit und ihre Literatur aufrecht erhalten hatten. Der Zeit des Exils gehören einige der besten Dichtungen und sonstigen Schriftwerke in böhmischer Sprache an, mit der Verfolgung traten die glaubensfesten und religiös-innigen Böhmischen oder Mährischen Brüder wieder in den Vordergrund. In der Periode nach 1620 erwarb derjenige

böhmische Schriftsteller seinen Ruhm, der allein unter allen das Gedächtnis der böhmischen Literatur erhielt, als diese im 17. und 18. Jahrhundert in völlige Vergessenheit sank. Amos Komensky, der Regel nach als Amos Comenius bezeichnet, hat zwar seine ganze Bedeutung und seinen bleibenden Ruhm nicht auf dem Gebiet der Dichtung, sondern auf dem der Erziehungslehre erworben; er ward der Bahnbrecher einer neuen wissenschaftlichen Pädagogik und durch seine in der Verbannung zuerst böhmisch geschriebenen, dann ins Lateinische und Deutsche übertragenen Werke: „Die große Didaktik", „Die Mutterschule", „Die Volksschule", später durch seine „Pansophie" („Pansophiae prodromus und Pansophiae diatyposis") und „Orbis pictus" von einem Einfluß auf die Umgestaltung des Erziehungs- und Unterrichtswesens, den erst spätere Jahrhunderte recht würdigten; allein er war auch poetisch der Hauptrepräsentant der böhmischen Literatur in der Zeit ihres letzten Widerstands gegen den drohenden Untergang. Amos Komensky, am 28. März 1592 zu Nivnitz bei Ungarisch-Brod in Mähren geboren, erhielt spät eine wissenschaftliche Erziehung, studirte zu Herborn in Nassau und Heidelberg, reiste in Deutschland und Holland, ward, 1614 heimgekehrt, zuerst Lehrer in Pernau, dann Geistlicher der Brüderunität zu Fulnek, ward 1623 vertrieben, verließ, nachdem er sich längere Zeit verborgen gehalten, 1628 sein Vaterland für immer, fand mit zahlreichen Landsleuten eine Zufluchtsstätte in Polnisch-Lissa, wohin er stets wieder von jenen ausgedehnten Wanderungen zurückkehrte, die er theils im Interesse seiner verfolgten Glaubensbrüder, theils in dem seiner pädagogischen Reformen durch halb Europa, nach den Niederlanden, England, Schweden, Polen, Siebenbürgen, unternahm. In Lissa ward er 1648 zum Bischof der Böhmischen Unität gewählt, mußte aber auch diesen langjährigen Zufluchtsort 1656 infolge des Kriegs zwischen Polen und Schweden verlassen und ging nach verschiedenen Versuchen, irgendwo festen Fuß zu gewinnen, nach der großen Freistätte aller Verfolgten, nach Holland, wo er am 15. November 1671 zu Amsterdam aus dem Leben schied. Comenius' Schriften waren die letzten hervorragenden Leistungen des goldenen Zeitalters der böhmischen Sprache und Literatur. Als Dichter veröffentlichte er außer einigen religiösen Gesängen die allegorischen Werke (in poetischer Prosa): „Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens" (Labyrint světa a raj srdce; erster

Druck, Lissa 1651) und „Der Mittelpunkt der Sicherheit" (Hlubina bezpečnosti; erster Druck, das. 1632) von denen namentlich das erstere an sich durch seine schlichte Lebendigkeit und gemüthvolle Innigkeit wie auch als Vorläufer von John Bunyans späterhin so berühmt gewordener „Pilgerfahrt" bedeutend ist. Verschiedene andere Schriften gehören mehr der Erbauungsliteratur im weitern als der religiösen Poesie im engern Sinn an. Ergreifend wie der letzte Aufschrei einer sterbenden Hoffnung klingen Comenius' Abschiedsworte im „Testament der sterbenden Mutter der Brüderunität": „Indem ich aus Moses' und Jakobs Munde die Worte nehme, spreche ich sie über dich, o böhmisches Volk, als Abschiedssegen von Gott, deinem Herrn, aus, daß du dennoch seist und bleibest ein wachsender Zweig, wachsend an der Quelle, wachsend über die Mauer; obgleich dich mit Schmerzen erfüllen und nach dir schießen die Schützen, die dich heimlich hassen, so bleibe doch fest dein Bogen und fest die Arme mit deinen Händen, von der Hand des mächtigen Jakob, von dem starken Gott, dem deine Väter gedient haben!" Aber in den unbedeutenden, bald auch sprachlich nicht mehr auf der Höhe des goldenen Zeitalters stehenden Gedichten der zweiten Generation der Exulanten verklangen die Töne, welche Amos Comenius noch so gewaltig angeschlagen hatte. Ueber Böhmen selbst legte sich ein düsteres Schweigen, ein geistiger Tod; das Volk vergaß die Vergangenheit, die vor der großen Rebellion und dem Dreißigjährigen Krieg lag. Nur bei den protestantischen Slowaken in Nordungarn, welche die böhmische Schriftsprache als die ihre angenommen hatten und beibehielten, blieb in geistlichen Gesängen (Kreuz- und Trostliedern voll schwermüthiger Stimmung) der ursprüngliche Geist der tschechischen Poesie lebendig. Die kurze Glanzzeit dieser Poesie aber mußte schon darum ein tieferes Interesse erwecken, weil in ihr beinahe allein ein slawisches Volk seine Theilnahme an den gewaltigen geistigen Kämpfen kundgegeben hat, die das westliche und mittlere Europa bewegten und erschütterten, weil sie die einzige slawische Literatur geblieben ist, welche vom Geiste des Protestantismus erfüllt und zu ihren besten Leistungen erhoben wurde.

Sechsundfünfzigstes Kapitel.

England im Zeitalter der Königin Elisabeth.

Die großen geistigen Bewegungen der Renaissance und der Reformation hatten das europäische Kulturleben des 16. Jahrhunderts erfüllt und bestimmt. Sie hatten mit oder nach einander die Völker oder die Einzelnen ergriffen und getrieben, oft verbündet und vereint, oft auch feindlich und gegensätzlich in der Kultur der Nationen, in der Seele hervorragender Individuen gewirkt; sie hatten tausende von bleibenden Zeugnissen ihrer Stärke und Gewalt in der Literatur und Kunst hinterlassen. Jetzt am Schluß des Jahrhunderts, wo in den südeuropäischen Ländern schon eine dritte mächtige Bewegung, die Gegenreformation, zum Siege gelangt und sich die Renaissancebildung knechtisch unterwirft, wo in Deutschland die zugleich siegreiche und entartende Reformation allem vom Humanismus ausgegangenen Leben nur noch eine verkümmerte Entfaltung gestattet, treten in England beide Bewegungen noch einmal neben einander, fast in gleicher Macht un d Kraft, im Wettspiel und in bedeutsamer Durchdringung und Wechselwirkung auf, führen eine der größten Epochen der englischen Dichtung herbei und reifen einen poetischen Genius, welcher am Schluß des gewaltigen Jahrhunderts den letzten und strahlendsten Glanz über seine Zeit wirft. Das Zeitalter der Königin Elisabeth in England bildet mit seinem mächtigen Aufschwung, seinen großen, weit nachwirkenden Talenten einen bedeutsamen Gegensatz zum gleichen Zeitraum in Deutschland.

Allerdings war England nicht ohne die heftigsten Stürme und Kämpfe zum Glück und Gedeihen dieser Periode durchgedrungen, und es bedarf keines Worts, daß auch diese gepriesene Zeit ihre tiefen Schatten hatte, die im Lichte der feiernden Erinnerung verschwinden. Heinrich VIII., der gefeierte Herrscher der Renaissancebildung und König Blaubart, der „Vertheidiger

des Glaubens" gegen Luthers Ketzerei und der Reformator der englischen Kirche nach eigenem Recht, hatte die letzten Jahrzehnte seines Lebens an den Versuch gesetzt, das katholische Dogma und den katholischen Kultus in England aufrecht zu erhalten, aber die geistliche Vollgewalt des päpstlichen Stuhls mit seiner Krone zu vereinigen. Seine Reformation hatte, soweit sie die nationale Unabhängigkeit von Rom förderte, das englische Volk hinter sich; seine grausamsten Strafgesetze aber hinderten das Eindringen des festländischen Protestantismus nicht, nachdem einmal der Abfall Englands von Rom entschieden war. Unter den Regierungen seines Sohns Eduards VI., seiner Tochter, der katholischen Maria, fand ein blutiges, verzweifeltes Ringen um die Herrschaft des neuen oder die Wiederherstellung des alten Glaubens statt; erst mit der Thronbesteigung Elisabeths, der jüngsten Tochter Heinrichs, wurde der Sieg des Protestantismus in England entschieden. Man darf sagen, wider den eigenen Wunsch und Willen der gepriesenen Königin! Elisabeth hatte den hochfahrenden Stolz ihres Vaters, die despotischen Neigungen desselben geerbt und würde am liebsten gegen Anhänger des römischen Stuhls und die Bekenner protestantischer Lehren mit gleicher Strenge aufgetreten sein. Aber ein bestrittenes Erbrecht, die Nothwendigkeit, bei allem gebieterischen Selbstgefühl im Einklang mit der Masse ihres Volks zu bleiben, die tödtliche Feindschaft Spaniens und der katholischen Welt zwangen die Königin, die englische Kirche dem Protestantismus zu nähern und als Bundesgenossin protestantischer Mächte, ja als Vorkämpferin protestantischer Erhebungen aufzutreten. Als nach der Hinrichtung ihrer gefangenen Rivalin Maria Stuart und nach dem Scheitern des Seezugs der spanischen unüberwindlichen Flotte gegen England der Thron Elisabeths fester stand, war es nicht mehr möglich, auf die Ideen ihres Vaters zurückzukommen. Die große Stellung, die Elisabeth dem von ihr beherrschten Land gab, die wirkliche Staatsklugheit, mit der sie regierte, das Glück, das sie begleitete, der materielle und geistige Aufschwung, den das englische Volk unter ihrem Regiment nahm: alles dies schuf ihr Zeitalter zu einem „goldenen" und lenkte später die Blicke unzufriedener Generationen auf die beglückten Tage der jungfräulichen Königin zurück. Hält das schimmernde Schmeichelbild, welches die Phantasie der höfischen Poeten von Elisabeth selbst wie vom Ruhm und Glanz ihrer Umgebungen entwarf, einer nüchternen Prüfung nicht überall

Stand, empfinden wir selbst in den wunderbaren Dichtungen Shakespeare's, wie hart, unbarmherzig und roh das englische Leben zum Theil blieb, so ist doch unbestritten, daß das englische Volk damals von freudigem Jugendmuth und zuversichtlichem Selbstgefühl erfüllt war. Die Vorahnung künftiger Größe belebt und durchdringt oft das Dasein einer Nation mehr als die Größe selbst. Unter Elisabeth schwebte solche Vorahnung über England, sie trieb die tapferen Seeleute, Krieger und Abenteurer, welche in jenen Tagen den englischen Namen zu Meer und zu Land gefürchtet machten, oft zu unerhörtem Wagemuth und gab ihnen ihre stolze Sprache. Selbst die mittleren und unteren Volksklassen wurden von dem kühnen Geist belebt, der in der englischen Dichtung jener Tage unvergänglich nachklingt und sich am stärksten kundgab, als die Invasion der großen spanischen Flotte und des sieggewohnten, unter dem Herzog von Parma in den Niederlanden stehenden Heers drohte. Bei Betrachtung des festen, trotzigen Selbstgefühls, das die Massen durchdrang, der glänzenden Ritterlichkeit der Führer überkommt selbst die Nachwelt das Vertrauen, daß England die Gefahr überwunden haben würde, auch wenn ihm die Stürme, die Philipps Armada zerstreuten, nicht zu Hülfe gekommen wären. Kein Wunder, daß ein Geschlecht, aus welchem Raleigh und Drake, Philipp Sidney und Essex hervorgegangen waren, gleichsam in einem Rausch großer Erinnerungen und größerer Erwartungen dahinlebte.

Elisabeth und jene klugen Rathgeber, die sie mit männlichem Geist zu finden und zu brauchen wußte, theilten das nationale Bewußtsein, ohne den Rausch zu theilen. Ihre Staatskunst blieb zögernd, vorsichtig, alle Wechselfälle berechnend; ihr nüchterner Egoismus hütete sich vor Wagnissen, die sie ihren einzelnen Unterthanen überließ. Gegen das Ende der Regierung der Königin hin fand man, daß sie alt und thatunkräftig geworden sei, die rasch wechselnde Volksgunst jubelte ihrem Nachfolger, dem trägen Jakob I. Stuart von Schottland, entgegen, — wenige Jahre reichten hin, um dem englischen Volk wieder zum Bewußtsein zu bringen, was es trotz alledem an Elisabeth besessen und verloren hatte. Denn so rasch sich England unter der Tochter Heinrichs VIII. zur führenden und gefürchteten Macht emporgeschwungen hatte, so rasch sank es unter dem Sohn der unglücklichen Maria Stuart zu einer zweiten Rolle herab. Freilich reichten die geistigen Kräfte und großen Naturen, die am Aus-

gang des Jahrhunderts, in der zweiten Hälfte von Elisabeths Regierung sich entwickelt hatten, völlig hin, auch auf die Regierung König Jakobs den Abglanz und Schimmer einer großen Zeit zu werfen.

Niemals wäre das englische Kulturleben jener Zeit zu seiner Kraft, Fülle und Eigenthümlichkeit gediehen, wenn nicht die günstigsten Bedingungen sich hier vereint hätten. Die Renaissancekultur, der Humanismus waren, wie wir gesehen haben, schon in der ersten Periode Heinrichs VIII. in England heimisch; sie würden ohne das hinzutretende reformatorische Element eine stärkere Wirkung nicht geübt und namentlich die mittleren Volksschichten nicht ergriffen haben. Durch Cranmer und zahlreiche englische Theologen, die in Deutschland dem wahren Geiste der Reformation näher getreten waren, wurde die rein äußerliche Kirchentrennung Heinrichs VIII. geadelt, wurde die Lehre der neuen englischen Kirche vertieft und neues religiöses Leben in den Massen geweckt. Aber rascher als irgendwo schloß man die Periode des Kampfes und Zweifels ab, gab der Staats- oder Hochkirche feste Basis und suchte die Massen von der Beschäftigung mit den religiösen Streitfragen und Zweifeln eher hinwegzulenken, als sie, wie in Deutschland geschah, auf dieselben hinzudrängen. Wohl ließ sich nicht hindern, daß der strenge und ungestüme Geist des Calvinismus, in dem John Knox im Nachbarkönigreich Schottland die Reformation durchführte, auch nach England herüberdrang, daß schon unter Elisabeths Regierung die Puritaner eine Partei bildeten, welche mit der neuen englischen Kirche wahrlich nicht „konform" war. Allein die große Mehrzahl des englischen Volks wendete sich doch zu den weltlichen Geschäften und Vergnügungen zurück, die Ueberzahl der geistigen Bestrebungen und Leistungen in England war weltlichen Gepräges. Bildung und Lebensinteressen entbehrten der läuternden Einflüsse der gereinigten christlichen Lehre nicht, standen aber nicht unter der Herrschaft der theologischen Parteien. So war der Boden für jene künstlerische Entwickelung gegeben, an welcher der protestantisch-nationale, durch die Reformation erweckte Volksgeist den stärksten, den entscheidenden Antheil hatte, in der wir aber auch einen letzten Aufschwung jenes Geistes und Sinnes erkennen, welcher die Tage der lebensheitern Hochrenaissance erfüllt hatte. Zum Wesen des goldenen Elisabetheischen Zeitalters gehört die

starke Einwirkung des Humanismus und die noch viel stärkere der italienischen Literatur auf die höfische Kunstdichtung Englands, gehört der Einfluß, den beide auf die lebensvolle dramatische Dichtung gewannen, und die gleichzeitige Thätigkeit einer Reihe großer Talente, in denen die Grundelemente der Zeit eigenartig vertheilt und gemischt sind. Für alles das aber war nur Raum, nur Lebensluft durch die angedeuteten Verhältnisse im englischen Staats- und Volksleben geschaffen.

Als im 17. Jahrhundert die erbitterten und das ganze Dasein beherrschenden religiösen Kämpfe, die man jetzt weit von sich hinwegwies, auch in England ausgefochten werden mußten, als die Puritaner gewisse Eigenthümlichkeiten des englischen Lebens für immer beseitigten und zerstörten, gedachte man des „fröhlichen Altengland" (merry Old-England) der Königin Elisabeth, als der Zeit ungetrübter Heiterkeit, einer beständig währenden Daseinsfreude, harmlosen Genusses in allen Klassen des englischen Volks. Die historische Forschung läßt keinen Zweifel darüber, daß dies fröhliche Altengland zum guten Theil eine Sage ist, welche erst die täuschende Erinnerung schuf. Soweit es sich aber dabei um eine Wirklichkeit handelt, ward die Lust und Fröhlichkeit, die Glücksstimmung der guten Tage in der großen poetischen Literatur widergespiegelt und erhalten, welche nach einem Ausdruck Macaulay's „die dauerndste aller Herrlichkeiten Englands" war. Immer haben die Zeitalter als die beglücktesten gegolten, deren Haß und Liebe, deren Genuß und Trauer in unvergänglichen Kunstwerken nachleben, nachklingen, und in diesem Sinn müssen allerdings die Tage der Königin Elisabeth den leuchtenden und weithin strahlenden Jahrzehnten neuerer Geschichte hinzugerechnet werden. Einer ihrer Dichter ist, indem er die große Königin in Bildern voll schmeichelnder Unwirklichkeit verherrlichte, doch der Prophet jenes Eindrucks geworden, den die Zeit Elisabeths auf uns hervorbringt. Der zauberhafte goldene Schimmer, welcher die „Feenkönigin" Spensers umwebt, welcher Schlösser und Landschaften, die englischen Schlössern und Parks nachgebildet sind, in fremdes glänzendes Licht taucht, legt sich, wir mögen wollen oder nicht, für unsere Phantasie um jene Tage und Zustände, in denen Shakespeare dichtete und mit seinem Genius hundert talentreiche, hochstrebende Mitbewerber weit hinter sich ließ.

Siebenundfünfzigstes Kapitel.

Die Hof- und Kunstdichtung des Zeitalters der Königin Elisabeth.

Der Dichter, welcher unter der Regierung der Königin Elisabeth unmittelbar an die poetischen Bestrebungen der Wyatt und Surrey im vergangenen Menschenalter anknüpfte und gleich ihnen die Geistes- und Weltbildung der englischen Aristokratie in seiner eigensten Weise repräsentirte, war Sir Philip Sidney. Der frühe Ruhm und der frühe Tod desselben versinnbildlichen insofern zugleich den Gang der literarischen Entwickelung, als in der ersten Periode der Regierung Elisabeths die Dichter der Renaissance im engern Sinn die höhere Bedeutung beanspruchen durften und die sichtbarere Wirkung übten, während gerade in dem Augenblick, in dem Sidney aus dem Leben schied, die volksthümliche, aus der Realität des englischen Lebens selbst erwachsene, von der Renaissancebildung nur künstlerisch gehobene dramatische Dichtung in den Vordergrund trat und die zweite Hälfte der Elisabeth'schen Zeit beherrschte. Die Nachwirkung solcher Erscheinungen wie Philip Sidney konnte nicht bedeutend sein, weil sie von größeren und vor allen Dingen von stärkeren Talenten abgelöst wurden; aber der Glanz ihres Lebens und ihrer augenblicklichen Geltung blieb unvergessen. Einen Augenblick lang gewann es den Anschein, als ob auch England ein Poetengeschlecht gleich Spanien erhalten werde, ein Geschlecht kühner Soldaten und Staatsmänner, welche doch die Aufgaben der Literatur als die höheren und ruhmreicheren erachteten. Philip Sidney, zu Penshurst in Kent am 29. November 1554 geboren, bereitete sich auf der Schule zu Shrewsbury für die Studien vor, die er dann zu Oxford und Cambridge betrieb und so förderte, daß er die alten wie die modernen Sprachen gleich beherrschte. 1572 trat er eine große Reise nach dem Kontinent an, erlebte in Paris die Schrecken der Bartholomäusnacht, welche ihm, obschon er

im Haus des englischen Gesandten Walsingham persönlich unangefochten blieb, einen tiefen Eindruck hinterließen, erhielt während seines fernern Aufenthalts in Frankreich von Karl IX. die Ernennung zu dessen Kammerherrn, bereiste dann die Niederlande, Deutschland und Italien, überall sehend, sich bildend und neben den Kreisen der großen Welt auch die der Poeten und Gelehrten mit Vorliebe aufsuchend. Mit mehreren hervorragenden Schriftstellern unterhielt er einen Briefwechsel, namentlich befreundete er sich mit Hubert Languet, an den er über seine Reiseeindrücke berichtete. Im Mai 1575 ging er nach England zurück und ward hier am Hof Elisabeths um seiner vollendet ritterlichen Erscheinung willen mit großer Zuvorkommenheit begrüßt. Noch im gleichen Jahr bethätigte er sich als höfischer Dichter durch ein allegorisches Festspiel, „Die Maikönigin" („Lady of may"), das erste in einer langen Reihe späterer allegorischen Prunkspiele und Prunkaufzüge mit poetischen Ansprachen, ein Spiel, welches vor Elisabeth zu Wanstead dargestellt wurde und Sir Philip die volle Gunst der launischen Gebieterin eintrug. Im nächsten Jahr bereits ging er als Gesandter der Königin an den kaiserlichen Hof nach Wien und kehrte mit neuen Ehren zurück. Bis zum Jahr 1580 war er in der Hofgunst beständig im Steigen, in diesem Jahr aber zog ihm ein Zweikampf mit dem Grafen von Oxford das entschiedene Mißfallen der Königin zu. Er ward eine Zeitlang vom Hofe verbannt und benutzte die gewonnene Muße dazu, um seine „Arcadia" nach dem Muster des Sannazaro und doch selbständig zu dichten. Zu gleicher Zeit bethätigte sich der aristokratische Poet ernsthaft als Kritiker in einer „Vertheidigung der Poesie", welche verräth, daß die Puritaner ihre herbe Verurtheilung aller weltlichen Kunst schon geltend machten. Sidney's Ansichten über die Poesie waren genau diejenigen, welche von einem Mann seiner Bildungsrichtung erwartet werden mußten: er pries die Mustergültigkeit der Antike und sah in der Nachahmung der durchgebildeten und klassischen italienischen Literatur das Heil. Bei alledem ist nicht zu verkennen, daß er doch ein lebendiges Gefühl für die unerläßlichen Voraussetzungen des Talents hatte und die Verdienste selbst solcher Dichter, die in seinen Augen nicht auf dem richtigen Weg waren, noch hervorzuheben wußte. In der nächsten Zeit, wo er wieder am Hof lebte, dichtete er seinen Sonettenkranz „Astrophel und Stella", arbeitete auch an einer

poetischen Uebersetzung der Psalmen, zu der ihn Marot anregte. Nachdem sich seine erste Geliebte, Lady Penelope Devereux, die er als „Stella" gefeiert, an einen andern vermählt hatte, heirathete er 1583 Lady Frances, eine Tochter Walsinghams. Im nächstfolgenden Jahr wollte er sich einem der kühnen Seezüge Drake's anschließen, ein direktes Verbot der Königin, welche „den besten Edelstein ihrer Krone" nicht verlieren mochte, hinderte ihn an diesem Abenteuer; auch der Kampf für Dom Antonio von Portugal, der noch einmal die Waffen gegen Spanien erhob, wurde ihm untersagt. Dafür setzte er es durch, die Expedition seines Verwandten, des Grafen Leicester, nach den Niederlanden zu begleiten. Er ward hier Gouverneur von Vlissingen und Befehlshaber der Reiterei, zeichnete sich in den Kämpfen bei Gravelines und 1586 in denen bei Zütphen aus, wo er am 22. September 1586 tödtlich verwundet ward und nur nach Arnheim gebracht werden konnte, um dort zu verscheiden. Die öffentliche Trauer in England bei seinem Leichenbegängnis war allgemein, Sidney's Name blieb gefeiert als das Muster eines poetischen Helden, eines echten Kavaliers vom Hof der großen Königin. Erst nach seinem Tode traten die Werke, die handschriftlich schon verbreitet gewesen waren, im Druck hervor. Sidney's direkten Anschluß an die voraufgegangenen englischen Renaissancepoeten bezeichnen seine lyrischen Gedichte und namentlich die gefeierten Sonette „Astrophel und Stella" („Astrophel and Stella"; erster Druck, London 1591; neueste Ausgabe in den „Miscellaneous works" herausgegeben von W. Gray, ebendas. 1829). Neben formellem Verdienst weisen diese Gedichte die kühle Rhetorik und die konventionellen Bilder auf, welche aus der Nachahmung der italienischen Renaissancelyrik erwuchsen. Höher steht das Gedicht „Heilmittel für Liebe" („Remedy for love"), welches einen gewissen selbständigen Humor des Dichters verräth. Als die bedeutendste Leistung Sidney's galt den Zeitgenossen seine „Arcadia" (erster Druck, London 1590; neueste Ausgabe bei Gray a. a. O.), mit welcher er die Pastoraldichtung in England eingeführt hatte. Die Unnatur der gekünstelten Idylle trat aber natürlich den englischen Lebensverhältnissen gegenüber weit entscheidender zu Tage als gegenüber den italienischen. Die unleugbare Geziertheit der Gesammtanlage verdeckt freilich nicht ganz die poetische Vorstellungskraft und die Stimmungsfülle im einzelnen. Jedenfalls aber gab Sidney's glänzendes Beispiel einer

ganzen Reihe von Dichtern, die den Geschmack der guten Gesellschaft und zumal des Hofs zu treffen wünschten, Anregung. John Harrington, Walter Raleigh und viele andere pflegten das lyrische Gedicht nach italienischem Muster; in William Browne, dem Dichter von „Britanniens Schäfermuse" und „Des Schäfers Pfeife", in John Chalkhill, dessen Gedicht „Thealma und Clearchus" großen Beifall fand, hatte Sidney unmittelbare Nachfolger; auch Spenser stand in seinen Anfängen ganz und gar unter dem Einfluß des poetischen Lords.

Am Hof der Königin Elisabeth selbst wurde neben Sidney kaum ein zweiter Dichter so hoch gepriesen wie John Lyly (Lilly, Lily), der, etwa um 1553 geboren, zu Oxford studirte und 1575 daselbst die Magisterwürde erlangte. In London trat er in die „Dienste" der Königin, scheint aber zu den Pflichten und zur Thätigkeit eines Aufsehers der Hoflustbarkeiten (Master of the revels) niemals den Gehalt und die Würde erlangt zu haben und muß um den Anfang des 17. Jahrhunderts gestorben sein. Mit dem Roman „Euphues" („Euphues the anatomy of wit"; erster Druck, London 1579; „Euphues and his England", ebendas. 1581) gewann Lyly eine Herrschaft eigenthümlichster Art über die höfische Dichtung und höfische Bildung Englands. Seine Weise ist nun vor allem jene Unnatur der Sprache, jener erpreßte, gehaschte Witz und Scharfsinn, jenes fortwährende Bezugnehmen auf mythologische und antiquarische Gelehrsamkeit, jenes ununterbrochene Bilderhaschen, jenes Witzeln, Wortspielen, Preisen in Hyperbeln, welche unter dem Namen Euphuismus zu einem förmlichen Stil wurden und sich eine Zeitlang der allgemeinsten Beliebtheit in den Hofkreisen erfreuten. Englische Seehelden, die gegen spanische Galeren gesiegt hatten, Hoffräulein der Königin, die, wenn sie in ihren Naturton zurückfielen, ein sehr kräftiges und unverblümtes Englisch zu reden verstanden, mühten sich ab, in einer Redeweise zu glänzen, von welcher Shakespeare in „Verlorne Liebesmüh'" meint, daß sie sich darstelle als „tafftene Phrasen, zugespitzte seidene Ausdrücke, sammetne Hyperbeln, pedantische Figuren, gezierte Affektation, als Sommerfliegen, welche die Made des falschen Prunks erzeugen", und der doch selbst ein Shakespeare in seinen frühesten Werken gewisse Koncessionen machte. Der Euphuismus Lyly's steigerte die durch Sidney und seine Genossen begründete Neigung zu

einer künstlich abstrakten Poesie, an welcher die Reflexion einen so reichen und noch reichern Antheil hatte als Phantasie und unmittelbare Empfindung, in außerordentlicher Weise. In Uebereinstimmung mit Sidney, der in seiner „Vertheidigung der Poesie" sich gegen die Unregelmäßigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten des Volksdrama's erklärt hatte, versuchte Lyly, ein besonderes höfisches Drama zu begründen, und schrieb mythologische Spiele, die gelegentlich nach der Schäferidylle und gelegentlich nach der alten volksthümlichen Farce hinüberschielten. Als Träger des Witzes und der Munterkeit galten ihm die Pagen — für einen Hofdichter charakteristisch genug! Allerdings mochte die Thatsache, daß die Stücke Lyly's vor der Königin durch die Gesellschaften der Paulskinder, der Kapellknaben aufgeführt wurden, ebensoviel zur beständigen Einführung von Pagen beitragen als die Vorstellung des Dichters, daß alle diese jungen Burschen mit „besonderem Witz und anmuthiger Munterkeit" begabt seien.

Unter Lyly's dramatischen Werken nähert sich das Schauspiel „Alexander und Kampaspe"[1] (erster Druck, London 1584; neueste Ausgabe in den „Dramatic works", herausgegeben von Fairholt, ebendas. 1858) am meisten einem realen Drama. Die Fabel des Stücks, deren Verknüpfung und Durchführung sehr kunstlos, um nicht zu sagen dürftig, erscheint, basirt auf der bekannten Anekdote, daß sich der Maler Apelles, als er die Kampaspe, eine der Geliebten Alexanders des Großen, malen sollte, in dieselbe verliebt habe, und daß der König großmüthig genug gewesen sei, bei der Entdeckung davon das Mädchen dem Künstler zum Geschenk zu machen. Damit verwebt Lyly die Begegnungen des Alexander und Diogenes, wesentlich um seine klassische Belesenheit und die Art seines Witzes in der Figur des cynischen Philosophen entwickeln zu können. Das Ganze spielt sich in einer Folge von Scenen ab, in welchen beinahe alle einzelnen Gestalten ihre Zungenschlagfertigkeit gegen einander geltend machen, in denen es aber doch nicht an einigen wahrhaft poetischen Momenten und Anfängen einer wirklichen Charakteristik fehlt. Viel schlimmer steht es mit der gleichzeitigen Ko-

[1] Proben aus diesem und den übrigen Schauspielen Lyly's in deutscher Uebertragung gibt Bodenstedt in „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3 (Berlin 1857 u. ff.).

mödie „Sappho und Phao“ (erster Druck, London 1584), in welcher die Liebe der Königin Sappho von Syrakus zu Phao darauf zurückgeführt wird, daß Venus den letztern, zur Belohnung seiner Dienste als Fährmann, mit unwiderstehlicher Schönheit begabt hat. Auch der „Midas“, gleich allen vorgenannten Stücken in der euphuistischen Prosa geschrieben, von welcher Lyly bald gnädigen, bald unbarmherzigen Gebrauch macht, gehört der Reihe der Dichtungen an, welche dem antikisirenden Geschmack des Hofs wesentlich durch den Stoff huldigten; denn die Behandlung ist durchaus modern; von antiker Schlichtheit und kräftiger Natürlichkeit ist kaum ein Zug vorhanden. Daher trug Lyly auch kein Bedenken, in seiner „Galathea“ (erster Druck, London 1592) die Scene nach England zu verlegen und Neptun, Venus und die Nymphen der Diana auf nichtklassischem Boden auftreten zu lassen. Die Fabel ist hier eine doppelte: der erzürnte Meergott heischt von den Bewohnern des Landes das Opfer ihrer schönsten Jungfrauen und veranlaßt dadurch, daß zwei schöne Mädchen, Galathea und Phillida, als Jünglinge verkleidet werden, um sie dem dräuenden Neptun zu entziehen. Dabei verlieben sie sich leidenschaftlich in einander, da jede in der andern einen wirklichen Mann vor sich zu haben glaubt. Der Meergott wird zuletzt durch Venus bestimmt, von seinem Begehr nach einem Opfer abzusehen, und Venus, deren Sohn Kupido von Diana's Nymphen gefangen wurde (die nie fehlende Huldigung an die „jungfräuliche“ Königin!), wird durch dessen Freilassung so himmlisch mild gestimmt, daß sie Phillida in einen Jüngling verwandelt und damit die Liebesschmerzen der beiden Heldinnen stillt. Wunderlicher noch als diese „Galathea“ erscheint das allegorische Schäferspiel „Endymion“, eine Art heroisch-mythologisch-schäferlichen Balletts, in dem zuerst die Leidenschaft des Endymion zu der schönen Cynthia geschildert wird, dann aber Cynthia sich in die Repräsentantin der Königin verwandelt, der ein Schäfer wohl überschwängliche Huldigungen darbringen, die er aber nur mit Ehrfurcht und ohne irdisches Verlangen anschauen darf. Der Mischmasch realer und allegorischer Poesie, überlieferter poetischer Rhetorik und höfisch-schmeichlerischer Zeit- und Augenblicksanspielungen tritt uns kaum irgendwo charakteristischer entgegen als in diesem in klangreichen Versen geschriebenen „Endymion“.

Bei den Erfolgen, deren sich Lyly erfreute, fehlte es ihm

natürlich nicht an Mitstrebern und Nachfolgern. Noch strenger an die Klassicität als der Dichter des „Euphues" suchte sich Samuel Daniel anzuschließen, der als Vorsteher der Spiele (Master of the revels) mit der Leitung der Knabentheater und überhaupt aller dramatischen Darstellungen bei Hof betraut war. Seine „Kleopatra" („The tragedie of Cleopatra", London 1594) und „Philotas" („Small poems with the tragedy of Philotus", ebendas. 1605) kamen inzwischen erst in den neunziger Jahren zum Vorschein, wo der Sieg des volksthümlich-lebendigen Drama's schon so entschieden war, daß der Hofpoet nur wehmüthige Klagen über die Verwilderung des Geschmacks und um Sidney, der dieser Verwilderung vergeblich entgegengetreten sei, anstimmen konnte. Eine antikisirende und italisirende Richtung verfolgte auch die vornehmste englische Dichterin des Elisabeth'schen Zeitalters, Lady Pembroke, deren „Antonius" gleichfalls nur ein vorübergehendes Interesse erregen konnte, das mehr der Verfasserin als der Leistung galt.

Ueber alle diese Hofdichter der Elisabeth, denen die poetischen Erzähler nach italienischen Novellen, die Uebersetzer der italienischen Musterdichtungen hinzugerechnet werden müssen, erhebt sich als der eigentliche Erfüller dessen, was Sidney vorgeschwebt hatte, Edmund Spenser. Dieser bedeutendste, phantasievollste und selbständigste unter den Hofpoeten der großen Königin war 1552 oder 1553 zu London geboren, ward am 20. Mai 1569, also in sehr früher Jugend, in das Pembroke College der Universität Cambridge aufgenommen, erlangte 1573 die akademische Würde eines Baccalaureus und 1576 diejenige des Magisters der freien Künste. Schon während seiner Universitätszeit hatte er sich durch Uebertragungen Petrarca'scher Gedichte und eigene poetische Versuche hervorgethan. Nach 1576 lebte er auf dem Land, in der Grafschaft Lancaster, und hier scheint er jene Liebe für die „Rosalinde" seiner Jugenddichtungen gefaßt zu haben, die ihn zunächst zu dem „Schäferkalender" begeisterte, der seine persönliche Bekanntschaft mit Sidney rasch zu einem Verhältnis gestaltete, bei dem sich der großherzige Gönner angelegen sein ließ, den Ruf und das persönliche Glück Spensers in aller Weise zu fördern. Er empfahl ihn an Leicester und späterhin an Lord Grey von Wilton, den Lord-Lieutenant von Irland, dessen Sekretär Spenser im Jahr 1580 wurde. Er war durch dieses Amt der nächsten Sorgen enthoben, konnte

Beförderung für die Zukunft erwarten und scheint Muße genug behalten zu haben, um eifrig seinen poetischen Arbeiten obzuliegen. Eine ganze Reihe der schönsten kleineren Gedichte Spensers gehört offenbar dieser Zeit an, und sowohl der Plan zu seinem großen Gedicht „Die Feenkönigin" als die ersten Gesänge desselben wurden bereits entworfen. Merkwürdig genug fand die Idee des allegorisch-epischen Gedichts in Spensers Gönner- und Freundeskreis, welcher doch seine poetischen Ideale theilte, keineswegs vollen Anklang. Gabriel Harvey rieth ihm geradezu, auf die Ausführung zu verzichten. Spenser hielt sich während der folgenden Jahre abwechselnd in England und in Dublin auf. Die Gunst der angesehenen Lords, an die ihn sein Gönner Sidney empfohlen hatte, verschaffte ihm eine Schenkung konfiscirten irischen Landes. 3000 Acker Land und das Schloß von Kilcolman würden ein seltenes Glück für einen Poeten gewesen sein, wenn die Besitzung nicht ziemlich wüst gewesen wäre oder Spenser die Mittel gehabt hätte, dieselbe zu bewohnen und nutzbar zu machen. Als er nach London kam, um sich Mittel zu verschaffen, fand er Ursache, den Tod Sidney's zu beklagen, um den er übrigens, von solchen Beweggründen abgesehen, eine aufrichtige Trauer hegte, und dessen frühem Scheiden er eine tief empfundene Elegie widmete. Er erreichte damals in London nur seine Ernennung zum Sekretär von Munster und setzte in dieser Stellung die Arbeit an seiner „Feenkönigin" fort. 1589 kam Sir Walter Raleigh, der gleichfalls Besitzungen in Irland hatte, dorthin, lernte bei dieser Gelegenheit Spensers Umstände kennen und trat fortan für ihn an die Stelle Sidney's. Er veranlaßte Spenser, wiederum nach London zu kommen, stellte ihn hier der Königin Elisabeth mit nachdrücklicher Empfehlung vor und ward der begeisterte Lobredner des ersten 1590 veröffentlichten Theils der „Feenkönigin". Königin Elisabeth bewilligte nach dem Hervortreten des Gedichts Spenser ein Jahresgehalt von 50 Pfund, welches inzwischen wegen der Abneigung, die der Minister Lord Burleigh gegen Spenser hegte, und wohl auch nach damaligem allgemeinen Brauch unregelmäßig ausgezahlt wurde. Zufriedener und hoffnungsreicher als zuvor begab sich Spenser nach Irland zurück und fuhr in seinem Haus von Kilcolman fort, eifrig an dem allegorischen Epos zu arbeiten, mit dem er den Ariost zu überflügeln dachte. Er rühmt die Schönheit des Sees, an dem, und

der Berge, zwischen denen sein Landgut lag; er fühlte sich voll beglückt, als er in diese poetische Zurückgezogenheit ein geliebtes Weib einführen durfte. 1591 hatte er die junge Dame kennen gelernt, mit der er sich einige Jahre später vermählte. Die poetische Liebe des Dichters schmückte die Erkorne in seinen Sonetten und Strophen mit allen Reizen und begrüßte die Neuvermählte mit dem prächtigen „Epithalamion", wohl dem schönsten Gedicht Spensers. Im Genuß seines häuslichen Glücks unterbrach sich der Dichter nur 1597 einmal, um in London die Veröffentlichung der Fortsetzung seines epischen Gedichts zu bewirken und sich bei dieser Gelegenheit auch der Königin wieder vorzustellen. Er kehrte dann nach Kilcolman zurück und ward noch im Anfang des Jahrs 1598 zum Sheriff der Grafschaft Cork ernannt, ein Beweis, daß man fortfuhr, ihn zu begünstigen und zu fördern. Allein sein Glück und seine Zukunft wurden mit einem jähen Schlag zertrümmert. Im Oktober 1598 brach der große irische Aufstand unter Tyrone aus. Spensers Haus ward verbrannt, sein jüngstes Kind, noch in der Wiege liegend, kam in den Flammen um, sein Landgut wurde vollständig verwüstet, er selbst rettete mit seiner Gattin und den beiden Knaben, die sie ihm geboren hatte, nichts als das nackte Leben. Mit dem Strom der anderen Flüchtlinge kam er nach London, um hier Unterkunft, Hülfe und eine neue Zukunft zu suchen. Aber seine Gesundheit war durch den erschütternden Schicksalsschlag gebrochen, drei Monate nach der irischen Katastrophe starb er am 16. Januar 1599 in einer ärmlichen Mietwohnung in Westminster in äußerster Dürftigkeit. Der Graf Essex, der ihn in seinen letzten Tagen unterstützt, trug die Bestattungskosten, seine Gruft fand er in der altberühmten Abtei von Westminster.

In Edmund Spenser erwies die Renaissancerichtung der englischen Poesie, welcher Leistungen sie fähig sei. Denn Spenser theilte ganz und durchaus den Irrthum derer, für welche die Poesie nicht mit der verklärten Darstellung des Lebens an sich, sondern mit literarischen Traditionen, mit Nachahmungen von Haus aus für poetisch geltender Gedanken, Bilder und Situationen begann, und die des Glaubens lebten, daß die Gesetze für alle poetischen Darstellungen ein- für allemal durch die Antike gegeben seien — eine Annahme, die freilich so undurchführbar war, daß ihre eifrigsten Verkündiger ganze Reihen von Stoffen und Aufgaben anders behandeln mußten, als es

nach ihren theoretischen Ueberzeugungen hätte geschehen dürfen. Um so bewundernswürdiger bleibt die Fülle wirklichen Lebens neben der Nachahmung, echter Wärme neben kalter Künstelei und äußerlichem Spiel, glänzender Farbenfrische neben verblaßten Bildern, welche wir bei Spenser finden. Spenser besitzt die ganze Phantasie, die warme Empfänglichkeit und das unmittelbare Gemüthsleben eines echten Dichters; wenn er dennoch in vielen Partien seiner poetischen Werke abstrakt, frostig und pretiös-langweilig erscheint, so trägt seine Auffassung der Poesie und ihrer Aufgaben daran sicher mehr Schuld als die Natur seines Genies, das offenbar der epischen Darstellung im höchsten Sinn gewachsen war. Die Vorstellung einer abstrakten, über den Dingen schwebenden, nicht in ihnen liegenden höchsten Schönheit ist Spenser wie manchem andern Lyriker und Epiker der Renaissancerichtung verhängnisvoll geworden.

Unter Spensers kleineren Dichtungen zeichnete sich bereits sein Erstlingswerk, der „Schäferkalender" („The shepheardes calendar"; erster Druck, London 1579; neueste Ausgabe in „The works of Ed. Spenser", herausgegeben von Collier, ebendas. 1861), durch die Musik der Verse und die eigenthümliche Zartheit sowie den träumerischen Reiz, mit welchen er allgemeine Betrachtungen zu poetischen Stimmungen erhebt, aus. Gleiche Vorzüge weisen unter den späteren Dichtungen die „Thränen der Musen" („Tears of the muses"; erster Druck in Spensers „Complaints", London 1590; neueste Ausgabe in den „Works") sowie die satirischen und elegischen Gedichte: „Mutter Hobbards Geschichte" („Prosopopeia or mother Hubbard's tale", erster Druck in den „Complaints") und „Die Ruinen der Zeit" („The ruines of time"; erster Druck, London 1587) auf. In dem letztern Gedicht wird um den erhabenen Schäfer Astrophel (Philip Sidney) die Todtenklage angestimmt. Astrophel ist, an Reiz und Vorzügen dem Adonis gleichkommend, wie dieser jäh getödtet worden, die seufzenden Nymphen stehen um die Leiche und beklagen den Tod. Die Götter aber verwandeln die Leiche in eine wunderbare blaue Blume, in deren Mitte ein Stern glänzt, der an Stella in ihren schönsten Jahren gemahnt und den Glanz ihrer Augen hat. Auf der Blume funkelt der Thau wie in Stella's Augen die Thränen. In dieser Weise feiert der Dichter die Erinnerung an eine Liebe, die nur in Sonetten gelebt hat, und vereinigt Sidney im Tod mit ihr. Aehnlich abstrakt und

allegorisirend ist Spensers Gedicht „Die Heimkehr von Colin Clout" („Colin Clout's come home again"; erster Druck, London 1595; neueste Ausgabe in den „Works"), welches eine Huldigung an seinen Gönner Walter Raleigh war. Die Sonette Spensers an Elisabeth, seine nachmalige Frau[1], sowie das viel gepriesene „Epithalamion" („Fowre hymnes, Daphnaida and Epithalamion", London 1596; neueste Ausgabe in den „Works"), welches den Höhepunkt seines Lebens bezeichnet, stellen das Verhältnis zwischen der warmen, lebendigen Empfindung des Dichters und seinen überlieferten poetischen Gewohnheiten recht deutlich vor Augen. Selbst das echte innere Erlebnis wird in den Sonetten in einer gewissen Weise veräußerlicht, während Spenser glaubt, es poetisch zu steigern. Indeß weht durch alle diese Gedichte ein Hauch, der die Reinheit und wunderbare Entzückungsfähigkeit von Spensers Seele verräth und die prunkhaften Bilder und rhetorischen Wendungen vergessen läßt.

Spensers Hauptwerk, in dem alle seine echten und glänzenden Eigenschaften, aber auch alle Mängel seiner Kunstrichtung koncentrirt und erhöht zu Tage treten, ist das bereits mehrgenannte, trotz seiner ungeheuren Ausdehnung unvollendet gebliebene Gedicht „Die Feenkönigin"[2] („The fairy queen"; erster Druck [die ersten drei Bücher], London 1590; Fortsetzung [viertes bis sechstes Buch], ebendas. 1596; erste Gesammtausgabe, ebendas. 1609; beste neuere Ausgabe von J. Payne Collier mit den „Works", ebendas. 1861), welches als das Wunderwerk und gewissermaßen die Grundsäule der Poesie des Zeitalters der großen Königin gepriesen wurde, auch als man Shakespeare's Dramen besaß und kannte. Der Plan zu diesem allegorischen Epos ist in so einziger Weise phantastisch und komplicirt, wie der kunstvoll durchgebildete Vers, den wir unter dem Namen der Spenserstanze kennen, durchaus individuell, der dichterischen Eigenthümlichkeit Spensers angemessen erscheint. Spenser erwählte natürlich eine den italienischen Ottaven ähnelnde Form, fügte der Strophe aber eine neunte Zeile hinzu, die dem Ganzen ein noch größeres Gepräge von Kunst gibt und zu Zeiten, namentlich in beschreibenden und langathmig belehrenden Stellen, eine feierliche, pomphafte

---

[1] „Spensers Sonette", deutsch von Joseph v. Hammer (Wien 1815). — [2] „Spensers Feenkönigin" (fünf Gesänge des ersten Buches), deutsch von G. Schwetschke (Halle 1854).

Würde verleiht. Die feine Durchbildung dieser Versform ist inzwischen ein untergeordnetes Verdienst gegenüber dem in seiner Art meisterhaften Aufbau des großen Gedichts.

Freilich in seiner Art! Denn eine unlöslichere und doch unfruchtbare Verbindung zwischen lebendiger Phantasie und Metaphysik ist wohl kaum je angestrebt und hergestellt worden. Die heiteren, bunten ritterlichen Abenteuer von Ariosto's „Rasendem Roland" hatten Spenser nur insoweit zum Vorbild gedient, als er an ihnen den Muth zu der beständig wechselnden Scenerie der „Feenkönigin" gewann. Die Feenkönigin Gloriana, welche die eigentliche Heldin des Gedichts ist, repräsentirte für Spenser zu gleicher Zeit den Ruhm, den Begriff des höchsten Schönen und die Herrlichkeit der jungfräulichen Königin Elisabeth. Prinz Arthur, der die Feenkönigin im Traum erblickt hat und, vom Traumbild berauscht, die abenteuerliche Fahrt ins Feenland unternimmt, ebenso wie die sämmtlichen ritterlichen Helden des Gedichts, in denen Spenser die Welt der Abenteuer und der Kreuzfahrten noch einmal belebt, stellen zu gleicher Zeit eine menschliche Tugend, die Großmuth, die Tapferkeit, die Heiligkeit, dar und werden außerdem mit Charakterzügen und Erlebnissen ausgestattet, hinter denen sich der Hinweis auf einen historischen Vorgang und zwar einen solchen der Zeit verbirgt. Der Ritter des rothen Kreuzes, welcher die Heiligkeit repräsentirt, gemahnt zugleich an die reine englische Hochkirche, andere Gestalten sollen an Heinrich IV., Maria Stuart und Leicester erinnern; die Deutung, welche jetzt große Schwierigkeiten verursacht, lag natürlich den Zeitgenossen näher; trotzdem meinte Spenser selbst, daß sein Epos „dunkle Meinungen" in sich einschlösse, und maß offenbar den Grad der Theilnahme, die er fand, an dem Scharfsinn, den man zum Errathen seiner Doppelbedeutungen und verborgenen Beziehungen aufwandte. Das Gedicht, welches Ueberlieferungen und Vorstellungen des Alterthums und Mittelalters wie Eindrücke der Gegenwart unter dem einzigen Gesichtspunkt einer harmonischen Schönheit zusammenfaßte, welche der Dichter beliebig den wechselnden Bildern und den in sich widerspruchsvollen Halbgestalten und Halballegorien verleihen zu können meinte, war ursprünglich auf zwölf Bücher (ebensoviel Abenteuern am Jahresfest der Feenkönigin entsprechend) in je zwölf Gesängen berechnet. Davon sind nur sechs zur Ausführung gekommen, nach einer Sage wären die sechs anderen im Brand

von Kilcolman mit vernichtet worden; doch ist es ziemlich unwahrscheinlich, daß Spenser, der erst wenige Jahre vor der großen Katastrophe eine so bedeutende Fortsetzung veröffentlicht hatte, wirklich die noch fehlenden zahlreichen Gesänge in der Zeit von 1596—98 ausgeführt haben sollte. Daß er weiter gearbeitet, beweist ein aus zwei Gesängen bestehendes Fragment. Da es indeß völlig unmöglich ist, einen andern Totaleindruck dieser epischen Dichtung zu gewinnen als den der traumhaften Stimmung, in welche man durch die Ueberfülle schimmernder, glänzender Bilder, klangvoller Verse versetzt wird, so läßt sich die Nichtvollendung nicht allzu sehr beklagen. Die vorhandenen Theile des Gedichts reichen völlig hin, die Begabung und Kunst Spensers zu bewundern und festzustellen, daß jeder einzelne Gesang, jedes einzelne dieser beinahe gleichwerthigen Zauberbilder einen gewissen Reiz ausübt, daß aber die endlose Reihe derselben ermüdend wirkt und den Mangel an einem durchgehenden Interesse bedenklich empfinden läßt. Englische Kritiker behaupten, Spenser stehe im Gleichmaß seines erzählenden Tons Homer am nächsten; sie vergessen, daß der Dichter der „Feenkönigin" zwar im einzelnen erzählt, im ganzen aber nur allegorisirt und malt und den Zusammenhang nicht der Phantasie und Mitempfindung seiner Leser oder Hörer, sondern ihrem Gedächtnis und ihrem Spürsinn für verborgene Fäden und Ueberleitungen anvertraut.

Eine Erzählung des Verlaufs der „Feenkönigin" wäre nur möglich, wenn man die Abenteuer der Ritter und Damen am Jahresfest der Gloriana allein ins Auge faßte, die abstrakten Bedeutungen der einzelnen Helden und Heldinnen ganz bei Seite setzte und jede Bezugnahme auf die in den Gang des Gedichts hineingeheimnisten Zeiterlebnisse und persönlichen Erinnerungen des Dichters unterließe. Man müßte vergessen, daß Spenser, niemals mit einer Wirkung zufrieden, dieselbe durch unablässige Wiederholung unauslöschlicher zu machen trachtet. Wenn die „Feenkönigin" selbst identisch mit der Idee des reinsten Ruhms und der fleckenlosesten Schönheit sein und zu gleicher Zeit ein verklärtes Bild der ruhmreichen Königin geben soll, so kann der Dichter mit seinen Huldigungen an diese nicht warten, sondern muß zuvor in den Gestalten der Belphöbe, der erhabenen Beschützerin der Keuschheit, in jener der jungfräulichen und stolzen Kriegerin Britomart die Tugenden und Vorzüge der Tochter

Heinrichs VIII. erkennen und feiern. Die Allegorie stört im einzelnen die Deutlichkeit und die Farbenpracht der Schilderungen nicht. Man muß dem französischen Literarhistoriker Taine Recht geben, der gelegentlich Spensers meint, daß die „Feenkönigin" nahezu alle phantastischen Vorstellungen des Alterthums und Mittelalters (man darf hinzufügen, des Orients und Occidents) vereinige. „Zauberer häufen Kunststück auf Kunststück, Paläste und Gastgelage erscheinen, auf umfriedeten Feldern finden Turniere statt; Meeresgötter, Nymphen, Feen und Könige bringen eine Unzahl von Festen, Ueberraschungen und Gefahren in ein buntes Durcheinander. Man wird sagen, dies sei Blendwerk. Ja wohl, aber was thuts, wenn wir es nur sehen? Und wir sehen es, denn der Dichter sieht es. Sein guter Glaube nimmt uns gefangen. Spenser fühlt sich in dieser Welt so behaglich, daß wir uns darin schließlich ebenfalls wie zu Hause fühlen. Er staunt nicht über die staunenerregenden Dinge, sondern behandelt sie so natürlich, daß er sie natürlich macht. Er vernichtet die Bösewichter, als ob er sein Lebelang nichts anderes gethan hätte. Venus, Diana und die übrigen Götter des Alterthums wohnen neben seiner Thür und treten bei ihm ein, ohne daß er es sonderlich gewahr wird. Seine Heiterkeit theilt sich uns mit; wir werden durch den Verkehr mit ihm so gläubig und selig, als er es selbst ist." (Taine, „Histoire de la littérature anglaise", Paris 1873, Bd. 1, S. 333.) Nur daß der reine Glaube, den die treffenden Schilderungen, die anschauliche, farbige Darstellung der unwirklichsten Dinge erwecken, von dem Poeten selbst durch das langathmige Uebermaß derselben wiederum zerstört wird. Bleibend ist der Eindruck, daß die ganze Erfindung und Ausführung dieses Gedichts nur in einer naiven, innerlich glücklichen und völlig reinen Dichterseele möglich war. Die Sicherheit, mit welcher der Poet eine Welt der Schönheit und der siegenden Tugend über allem Irdischen erblickt, hat etwas vom Wesen innerster Gläubigkeit, und ein guter Theil der Geltung, welche Spenser weit über die Tage hinaus bewahrte, in denen der Reichthum an Allegorien und versteckten Bezügen, der kombinirende Scharfsinn und die didaktische Würde eines Dichters als besondere Vorzüge galten, beruht auf dieser gläubigen Sicherheit. Die Poesie Spensers konnte in der Aeußerlichkeit von jedem formell Begabten und Belesenen leicht, in Bezug auf ihren subjektiven Kern sehr schwer nachgeahmt werden.

Daß trotzdem die Nachahmungen nicht ausblieben, lag schon im außerordentlichen Erfolg der „Feenkönigin“ bei den Zeitgenossen. Den wunderbarsten Nachahmer seiner allegorischen und höfischen Tendenzen fand Spenser in Phineas Fletcher, welcher, um 1584 geboren, zu Cambridge Theologie studirte, um 1621 Rektor zu Hilgay in Norfolk ward und während des Bürgerkriegs gegen 1650 starb. Fletchers Gedicht „Die Purpurinsel“ („The Purple island or the isle of man“; erster Druck, London 1633; neueste Ausgabe von William Jacques, ebendas. 1816) will den Menschen selbst als eine belagerte Veste, regiert vom Fürsten Verstand, belagert von den Lastern, entsetzt und gerettet durch einen Engel, d. h. einen weisen und tugendhaften Fürsten wie König Jakob I. Stuart, vorführen. Die Uebersteigerung des Scharfsinns in der Poesie pflegt in der Regel mit Einfällen zu enden, die sich wenig mehr von Albernheiten unterscheiden; inzwischen muß auch hier dem Zeitgeist, der gerade die Mängel eines großen Dichters wie Spenser bewundert hatte, der durch Jahrzehnte hergebrachten Gewohnheit des Schmeichelns und Preisens einiges zu gute gerechnet werden. Die Nachklänge Spensers in der englischen Dichtung währen eigentlich Jahrhunderte hindurch, und sowohl das Uebergewicht der beschreibenden Elemente in dieser Poesie, als die gestaltlosen, phantastischen, aber stimmungsvollen Gedichte der neuromantischen Poesie können als ein Vermächtnis des größten Hofdichters der glorreichen Aera angesehen werden.

Achtundfünfzigstes Kapitel.

Das nationale Drama in seinen Anfängen.

Alle Vertreter der Hof- und Kunstdichtung, welche das Zeitalter der Elisabeth verherrlichten, sahen mit mißgünstiger Abneigung oder auch mit duldsamer Geringschätzung auf die neben ihnen schaffenden Dramatiker, die Dichter jener Volksbühne herab, welche anfänglich fast unbemerkt, dann in die Augen fallend und wunderbar rasch emporgewachsen war. Soweit unsere Zeugnisse reichen, wurden in den ersten Regierungsjahren der großen Königin, jedenfalls von 1570 an, in der Hauptstadt, meist außerhalb der City und ihrer Gerichtsbarkeit, aber doch in deren Nähe, einige hölzerne Theatergebäude errichtet, um in einer Folge regelmäßiger Vorstellungen der erwachten Theaterlust des englischen Volks, die sich bald zur Theaterleidenschaft steigerte, zu genügen. Schon vor dieser Zeit gab es fahrende Gauklertruppen, die neben anderen Schaustellungen Aufführungen wirklicher Stücke veranstalteten und in England umherzogen; jetzt, wo in London unter günstigen Umständen Schauspieler seßhaft wurden, erhielt der neue Stand der dramatischen Darsteller Zuwachs von den verschiedensten Seiten. Natürlich waren es meist Handwerker, die ihren Beruf verließen, Studenten, die ihre Studien nicht abgeschlossen hatten, und ähnliche bedenkliche Existenzen, welche sich in diesen Truppen zusammenfanden. Die Mitgabe an Lust und Kraft, an Phantasie und heißblütiger Lebendigkeit überwog zunächst diejenige an bürgerlicher Ehrbarkeit und an Bildung. Allein schnell genug übte die neu entstandene Bühne, hinter welcher die wachsende Theaterleidenschaft eines bewegten, selbstbewußten und materiell gedeihenden Volks stand, eine weiterführende Anziehungskraft. Die Schauspieler, bedroht durch die gegen Landstreicher und Kesselflicker bestehenden gesetzlichen Vorschriften, mit unverhohlener

Feindseligkeit betrachtet von allen puritanisch Gesinnten, deren Ideal die harte Sittenzucht von Genf war, suchten Schutz unter dem Wappen und Patronat der großen Lords des Hofs, und die in London spielenden Truppen wurden bereits in den siebenziger Jahren des 16. Jahrhunderts, also kurze Zeit nach der Entstehung dieser Theater, als „Diener" des Lordadmirals, Lordoberkammerherrn und verschiedener anderen großen Herren aufgeführt. Sie gewannen damit Freiheit, ihrem Erwerb nachzugehen, welcher bald ein so glänzender ward, daß die Mehrzahl der Komödianten ein lustiges, verschwenderisches Dasein zu führen vermochte und einzelne Klügere Vermögen ansammelten. Graf Leicester, der Günstling Elisabeths, verschaffte seiner Truppe das Privilegium, in ganz England, mit Ausnahme der City von London, zu spielen; die wachsende Lust an den Darbietungen der Schauspieler und bald auch der Bühnendichter ließ immer neue Darstellergesellschaften entstehen und füllte die hölzernen „Hahnengruben" an den Vorstellungstagen mehr und mehr. Mochten immerhin von vornherein die jungen Edelleute sich als besondere Beschützer und Kenner der neuen Kunst betrachten und das beste Publikum der Theater bilden, mochten die unteren Volksklassen, namentlich die Seeleute und niederen Handwerker, den größten Zuschauerraum anfüllen und die puritanisch gesinnten Gelehrten- und Bürgerkreise sich schon jetzt von den Satansstätten weltlicher Lust fern halten: so war nichtsdestoweniger die englische Bühne in unglaublich kurzer Frist ein Nationaltheater geworden. Die Lust an den dramatischen Darstellungen nahm einen immer höhern Aufschwung, und die größte Entwickelung, welche der englischen Literatur gegönnt war, verband sich mit der neuen Bühne.

In den ersten Anfängen derselben wurden jedenfalls die mannigfachsten dramatischen Versuche dargestellt. Neben den alten possenhaften Zwischenspielen scheint eine rasche Scenirung von Vorfällen, welche das Tagesinteresse bildeten, von Mordthaten und anderen Verbrechen beliebt gewesen zu sein. Bald fanden sich literarische Talente unter den Darstellern, bald schlossen sich solche dem Theater an und versorgten die einzelnen Gesellschaften mit Stücken. Die Theater werden in dieser ersten Zeit eine Menge von Arbeiten zur Darstellung gebracht haben, welche rasch wieder verschwanden, in späteren Bearbeitungen gleicher oder ähnlicher Stoffe untergingen. Denn die eigenthümliche

Entstehung dieses Theaters wirkte auf die Werthschätzung der Dichtungen, welche für dasselbe geschaffen wurden, in der Weise zurück, daß dieselben zunächst das Ansehen literarischer Werke nicht genossen und in der ersten Zeit der Ehre des Drucks nicht gewürdigt wurden. Auch als das immer weiter greifende Interesse an diesen Dichtungen den Druck wenigstens der beliebtesten und besonders erfolgreichen veranlaßte, fuhr die an der Antike und der italienischen Renaissance geschulte Literatur im engern Sinn ruhig fort, alle auf der Volksbühne gespielten Dramen etwa in der Weise von sich zu scheiden, wie die Literatur von heute Programme zu Cirkusaufführungen oder Entwürfe zu Balletten von sich ablehnt. Nicht die dramatische Dichtung als solche war von der literarischen Anerkennung ausgeschlossen, denn die Anläufe zum regelmäßigen Drama nach dem Muster der Alten wurden als vollberechtigt angesehen; aber die lebendige und phantasievolle Dramendichtung, welche unmittelbar für das Theater bestimmt war, die Masse der Plays, galt nicht für ernste literarische Arbeit. Was der „gelehrte" Kritiker Thomas Nash in einer viel citirten Stelle in Bezug auf Shakespeare schrieb: „Ich würde sein Talent weit höher schätzen, wenn ich nicht wüßte, daß er Schauspiele schrieb, um zu leben. Seine Schauspiele haben seinem Ruhme mehr geschadet als genützt. Wie herrlich sind dagegen seine anderen Dichtungen: Venus und Adonis, Tarquin und Lucretia, selbst seine Sonette, die so einfach und sinnig geschrieben sind", drückte die herrschende Anschauung über das Verhältnis der Dramen zur Literatur aus. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die ursprüngliche Aeußerlichkeit und der bunte Wirrwarr in Stoffen, poetischen Intentionen und Ausführungen, welcher beim Beginn der volksthümlichen dramatischen Dichtung herrschten, die Neigung der ältesten Dramatiker, durch starke Effekte, durch Blut- und Greuelscenen ihr Publikum zu spannen, an dieser Geringschätzung einen Antheil hatten. Die ältesten Darbietungen der Londoner Theater sind uns nicht erhalten, allein die Nachwirkungen der ursprünglich beliebten Stoffe und Ausführungen vermögen wir noch bei Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen, ja bei ihm selbst zu erkennen. Da nun zwischen den dramatischen Dichtungen, die für uns die ältesten sind, und den Meisterschöpfungen Shakespeare's nur wenige Jahre liegen, in die sich eine außerordentliche Entwickelung zusammendrängt, so

ist der Rückschluß gestattet, daß auch zwischen den Werken, die wir als die ältesten und unvollkommensten kennen, und den ganz rohen Anfängen der volksthümlichen dramatischen Dichtung ein mächtiger Abstand vorhanden gewesen sein wird. Daß die ältesten Dramenverfasser roh-blutige und wüste Scenen und eine verwirrende Buntscheckigkeit der Handlung bevorzugen mußten, lag in der Sache selbst; aber Dichtung und Darstellung wuchsen rasch über die plumpen und grellen Effekte hinaus und zeigten sich bald fähig, die ganze Bildung der Zeit in sich aufzunehmen, ohne dabei ihre Freiheit aufs Spiel zu setzen.

Der ritterliche Philip Sidney, als Hauptrepräsentant des höfischen Geschmacks, des Strebens zur Regelmäßigkeit und korrekten Feinheit, verspottete vor allem die Buntscheckigkeit der Dichtungen, die in seiner Zeit das Repertoir der Londoner Bühnen beherrschten. „In den meisten Stücken hat man Asien auf einer Seite und Afrika auf der andern und dazu so viele Nebenreiche, daß der Spieler immer erst sagen muß, wo er sich befindet. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen — dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten. Sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platz. Wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen im Meer nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Flammen — dann sind die Zuschauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu halten. Inzwischen stürzen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und wer wäre dann so ungebildet, in dem Platz nicht ein Schlachtfeld zu sehen?“ Als Sidney diesen und ähnlichen Spott in seiner „Apologie der Dichtkunst“ niederschrieb, waren die Bildung, die er vertrat, und die literarische Richtung, deren gefeierter Vorkämpfer er war, den Dichtern der populären Dramen noch überlegen. Allein bald genug erfolgte ein Umschwung. Das stärkere Interesse aller Volksklassen, namentlich das der aristokratischen Jugend am Theater blieb nicht ohne Einwirkung: die Dramatiker begannen, sich höhere Ziele zu stecken, und versuchten, die gepriesenen Vorzüge der höfischen Kunstdichtung sich anzueignen. Schon traten unter ihnen Talente auf, welche im lyrischen Gedicht, in der Romanze und poetischen Erzählung mit den Schülern Sidney's und Spensers wetteiferten. Bald drangen gewisse Eigenschaften der Poesie nach italienischem Muster auch in die Schauspiele ein, der Dialog älterer Dramen

weist, nicht überall zu seinem Vortheil, die Wirkungen der anerkannten Literatur im Prunken mit Gelehrsamkeit, in Bilder- und Gleichnishäufungen, in unmotivirten Verskünsten auf, und eine wirkliche Ausgleichung und Versöhnung dieser Elemente mit der Lebensfülle und Phantasie der Dramatik vollzog sich in der That erst bei Shakespeare. Allein die bloße Thatsache, daß die federfertigen Bearbeiter der populären Bühnenstücke augenscheinlich keine Schwierigkeit fanden, auch andere Werke zu schaffen, machte in späterer Zeit den anfänglich vorhandenen Gegensatz der eigentlichen Dichtung und des Dramenschreibens zu einer unhaltbaren Ueberlieferung, die nur von einigen Kritikern und den Kreisen festgehalten wurde, welche sich ein- für allemal dem Theater fern hielten.

Die ersten Anfänge des nationalen Drama's entziehen sich der kritischen Vergleichung mit den gleichzeitigen Versuchen, das antikisirende und gelehrte Drama zu begründen. Von zahlreichen Stücken sind uns nur Titel geblieben und selbst die Namen der Verfasser unbekannt, von anderen hat sich da und dort eine Notiz über eine Einzelheit erhalten. In dem Jahrzehnt zwischen 1580 und 1590 lichtet sich das Dunkel insoweit, daß einzelne erkennbare und namhaft gemachte Dichter, welche theils selbst Schauspieler waren, theils in beständiger Verbindung mit dem Theater standen, hervortraten, daß einige später veröffentlichte Dramen ihrer Entstehung nach unzweifelhaft diesem Jahrzehnt angehören. Die Gruppe der Poeten, welche uns zunächst entgegentritt, stand durchaus unter dem Fluch eines Standes, der sich erst durchzusetzen und zu rechtfertigen hatte. Diese Männer wurden von der Ungebundenheit und dem wilden Genußleben, das in ihren Kreisen naturgemäß herrschte, ebenso unwiderstehlich angezogen als von der Thätigkeit, welche rasche Spannkraft verlangte und rasche, sichtbare Erfolge brachte. Sie litten beinahe alle unter wirren Verhältnissen und wirklicher Noth, da es selbst bei angestrengter und fortwährender Produktion nicht möglich war, vom Ertrag der dramatischen Schriftstellerei zu leben. Peinlichste Dürftigkeit wechselte mit wüster Verschwendung, und die Lebensgeschichte der Tragiker wurde hier mehrfach selbst zur Tragödie. Die Existenz der Schauspieldichter wäre unter den gegebenen Verhältnissen schon an sich eine mißliche und leidvolle gewesen, das ungezügelte Naturell, welches die früheste Dramatikergeneration erfüllte, steigerte die Gefahren ihres Berufs.

Wenn es jedoch nicht zu bezweifeln ist, daß einzelne phantasievolle Talente ihre Tage zwischen angestrengter Arbeit und wildem Genuß in Schenken und Freudenhäusern theilten, wenn die Verachtung, in welcher ihre Thätigkeit stand, sie zum Verkehr unter sich, mit den Schauspielern und den unteren Volksklassen geradezu nöthigte, so hat man anderseits die Erzählungen von ihrer gottlosen Wildheit und wüsten Ruchlosigkeit, von ihren Abenteuern und Verbrechen mit höchster Vorsicht aufzunehmen. Die Puritaner, in deren Augen die Schaubühne der höchste Greuel war, wurden nicht müde, die entsetzlichsten Dinge gegen die Dichter und Darsteller derselben zu erfinden und zu verbreiten. Das schlimmste Zeugnis gegen diese Dichter würde ein Grundzug in ihren eigenen Werken, eine unverkennbare Lust an äußerster Brutalität und kannibalischer Grausamkeit abgeben, wenn dieser Grundzug nicht allzu sehr mit den harten Gewöhnungen des englischen Volks zusammenhinge, das seit Jahrzehnten eine Folge von Blutscenen aller Art gesehen hatte.

Den ältesten und verschollenen Verfassern von Greuel- und Effektstücken stand unter den namhaft zu machenden Dichtern offenbar am nächsten Thomas Kyd, dessen Tragödien, selbst wenn sie wirklich erst zu Ausgang der achtziger und Eingang der neunziger Jahre geschrieben sein sollten, ihrem ganzen Gehalt und ihrer Ausführung nach dem Geschmack angehören, welcher die Londoner Schauspielhäuser in dieser ersten Periode ausschließlich beherrschte. Thomas Kyd, von dessen Lebensumständen wir die einfachsten Daten nicht kennen, und der seinen Namen bei Lebzeiten nur in einer Uebertragung der französischen Tragödie „Cornelia" von R. Garnier (1594) kundgegeben, der aber wohl in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts gestorben ist, weil bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts Ben Jonson eine Neubearbeitung der alten „Spanischen Tragödie" dieses Autors vornahm, und welcher nach der an die Gräfin von Sussex gerichteten Widmung der „Cornelia" die Lebensnoth seiner Kameraden theilte, ist mit Sicherheit nur als der Dichter der „Spanischen Tragödie"[1] („The Spanish tragedie"; ältester Druck, London 1595; neueste Ausgabe in Dodsley's „Collection of old plays", 3. Ausgabe, ebendas. 1825—27, Bd. 3) bekannt und darf

[1] Deutsche Uebertragung von R. Koppel in R. Prölß, „Altenglisches Theater" (Leipzig 1880), Bd. 1.

mit leidlicher Gewißheit auch als Verfasser der älteren Dramen: „Jeronimo", welches eine Art ersten Theils der „Spanischen Tragödie" bildet, und „Solyman und Perseda" angesehen werden. Der Dichter der „Spanischen Tragödie" ist ein echter Repräsentant der rohen Kraft und der Lust an Greuelscenen, welche der Phantasie des großen Haufens willkommen waren und die „Spanische Tragödie" noch auf dem Repertoir erhielten, als schon längst reifere Dramen vorhanden waren. Geistererscheinungen, die auf den vorangegangenen ersten Theil („Jeronimo") zurückweisen, drastische Liebes- und Eifersuchtsscenen, brutale Mordscenen, entsetzliche Racheakte und furchtbare Ausbrüche schmerzgebornen Wahnsinns, untermischt mit phantastischen Haupt- und Staatsaktionen, welche die Zuschauer für die Reiche Spanien und Portugal interessiren sollen, äußerliche Charaktere, die ihren Instinkten folgen, eine denkwürdige Mischung rohschwülstiger und zu wahrhaft poetischem Leben und echter Bildlichkeit erhobener Sprache — im ganzen aber eine wild-pessimistische Anschauung vom menschlichen Dasein überhaupt, so stellt sich uns die „Spanische Tragödie" vor Augen. Sie war offenbar nur das lebendigste, koncentrirteste einer langen Reihe ähnlicher dramatischen Gebilde.

Daß in gleicher Weise auch die der Geschichte und dem Alterthum entnommenen Stoffe behandelt wurden, beweist uns Thomas Lodge, der Zeitgenosse Kyds und Verfasser der viel gerühmten Tragödie „Die Wunden des Bürgerkriegs". Lodge, um 1556 zu London geboren, aus angesehener Familie stammend, schloß sich nach seinen Rechtsstudien in Oxford der Gesellschaft der Schauspieler und Dramatiker an, ward als Rechtsstudent in Lincoln's Inn einer der frühesten literarischen Vertheidiger des von der puritanischen Gesinnung hart angefochtenen Theaters, ging um 1588, wo die spanische Armada England bedrohte, auf die Flotte und abenteuerte längere Zeit auf dem Meer umher, veröffentlichte bald nach seiner Rückkehr nach London seine poetische Erzählung „Rosalynde", welche Shakespeare später in „Was ihr wollt" benutzte, schrieb mit R. Greene zusammen das satirische Schauspiel „Sittenspiegel für London und England" („A looking glass for London and England"; erster Druck, London 1594) und wahrscheinlich um dieselbe Zeit sein gefeiertstes Stück: „Die Wunden des Bürgerkriegs" oder „Marius und Sulla". Eine Sammlung von

Schäfer- und Liebesgedichten, „Phyllis", und „Leben und Tod von William Longbraod" bildeten seine letzte Antheilnahme an der schönen Literatur der Zeit. Wegen Schulden ins Ausland geflüchtet, widmete er sich fortan der Arzneiwissenschaft (schon 1596 hatte er mit einer puritanisch angehauchten Reueschrift für seine poetischen Sünden Buße gethan und die „schlechte Brut seiner vormaligen Gedanken" sammt der „Nacht seines Irrthums" verdammt), promovirte 1600 zu Avignon als Doktor der Medicin, kehrte nach England zurück und starb 1625, nachdem er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nur medicinische Schriften und Uebertragungen lateinischer Klassiker veröffentlicht hatte. Von historischer Wichtigkeit erscheint nur sein Trauerspiel „Die Wunden des Bürgerkriegs" („The wounds of civill war", ältester Druck 1594), in welchem er die Kämpfe zwischen Marius und Sulla im Stil der „Spanischen Tragödie" und überhaupt der tagesüblichen Stücke behandelte. Der grelle Wechsel der Scenen und die durch alle Scenen hindurchgehende Mordlust, die phantastische Mischung dem Plutarch entlehnter und an die Geschichte erinnernder Züge mit theatralischen Effekten von Lodge's eigener Erfindung, die sich nur an einigen wenigen Stellen zu echter dramatischer Wirkung erheben, der verwirrende Scenenwechsel und überhaupt die ganze Anlage des Drama's stehen noch stark unter der Nachwirkung der mittelalterlichen Dramatik; die Steigerung sucht auch Lodge durchaus in der Steigerung der Greuel, je weiter das Stück vorschreitet, um so mehr häufen sich die Leichen: nachdem im ersten Akte der Parteikampf zwischen Sulla und Marius, dem Junker und dem greisen Plebejerfeldherrn, handgreiflich begonnen hat, läßt er den alten Granius hinrichten und den abgeschlagenen Kopf auf die Bühne bringen; Cinna läßt den Octavius auf der Scene niederstoßen, ein Hauptmann des Marius ermordet den Antonius, Sulla läßt nach Marius' plötzlichem und unerwartetem Tod „Rom im Blut schwimmen", wovon dem Zuschauer wenigstens einige Proben geboten werden; der jüngere Marius stürzt sich auf den Mauern von Präneste in sein Schwert, um nicht Sulla's Alleinherrschaft anerkennen zu müssen, und der Diktator Sulla selbst sucht, übersättigt und an der Welt verekelt, den Tod. Dazu Waffen- und bombastisches Wortgerassel in beinahe jeder Scene, so daß in der That beinahe sämmtliche römische Helden auf beiden Seiten als Großsprecher erscheinen. Dazwischen aber burleske Episoden,

welche noch nicht aus den Gegensätzen eines in seiner Totalität angeschauten Lebens naturgemäß hervorwachsen, sondern der Tragödie in der Art aufgepfropft werden, daß der cimbrische Sklave, welcher den Marius im Kerker zu Minturnä ermorden soll und vor Marius' Augenblitzen zusammenschrickt, in einen französischen Henker verwandelt wird, welcher der Königin Englisch komisch radebrecht. Mehr oder minder gleichen die älteren Dramen der englischen Bühne, soweit sie uns erhalten sind, den Arbeiten von Kyd und Lodge. Die persönliche Neigung der Dichter hat offenbar an dieser Richtung weniger Antheil als eine gewisse Tradition, welche sich von den ersten erfolgreichen Schauspielen her gebildet hatte, und die Gewohnheit der Darsteller, gerade von dem jähen, sprungweisen Wechsel der Stimmungen und den blutigsten Scenen die stärksten Wirkungen zu erwarten. Diese Auffassung war so allgemein herrschend, daß sie auch da wiederkehrt, wo, wie es in dieser Zeit häufig vorkommt, sich zwei, drei und mehrere Verfasser zu einem Stück verbanden. Was (in freilich unsicherer Weise) über einen ältern, vorshakespeare'schen „Titus Andronicus" und „König Lear" berichtet wird, was wir aus Tragödien wie „Locrine", aus Schauspielen wie „Perikles von Tyros" entnehmen, ist immer die Thatsache, daß eine lebhafte, erregte Phantasie, welche die ganze Welt in rascher Folge auf die Breter des Blackfriars- und Courtaintheaters bannen wollte, dies zunächst nur äußerlich, in überkräftigen, gewaltsamen und grellen Bildern vermochte. Aber kaum ein Jahrzehnt währte die ausschließliche Herrschaft dieser roheren Anfangsversuche, welche schon von der Mitte der achtziger Jahre an den Wettkampf mit einer zweiten Gruppe von Dramen zu bestehen hatten, deren Dichter uns durch noch andere Eigenschaften als rohe Energie und zügellose Lebendigkeit fesseln.

Neunundfünfzigstes Kapitel

Shakespeare's Vorläufer.

Wenn die Mißachtung, in der anfänglich die dramatische Dichtung für die Volksbühne stand, die Flüchtigkeit und Hast, mit welcher die Herstellung immer neuer Schauspiele für die sich mehrenden Theater betrieben wurde, irgend eine gute Seite hatten, so war es die Lust der Dichter, unbekümmert um jede Tradition neue Bahnen einzuschlagen, neue Elemente in das Drama hereinzuziehen und die Empfänglichkeit ihres Publikums auf immer neue Proben zu setzen. In Zeiten des Verfalls führt diese Lust schaffender Naturen die Dichtung meist tiefer in Plattheit und Roheit, in Tagen des Aufschwungs rasch zu gesteigerten und vollendeten Schöpfungen. Schon in den achtziger Jahren traten einige Dichter in die Reihe der englischen Dramatiker, welche nicht nur an Talent, sondern auch in einer gewissen Größe des Sinnes und in der höhern Auffassung ihres Berufs die erste Generation der Bühnenlieferanten hinter sich ließen und der dramatischen Dichtung einen (von den Zeitgenossen freilich noch hartnäckig bestrittenen) Platz in der englischen Literatur errangen.

Der erste unter diesen Dramatikern, welcher früh wieder vom Schauplatz verschwand, war Robert Greene, ein Autor, dessen Lebensumstände durch seine späteren Reue- und Bußschriften einigermaßen aufgehellt erscheinen, obschon freilich die Echtheit dieser Schriften keineswegs über allen Zweifel erhaben ist. Greene war zwischen 1550 und 1560 geboren, erhielt seine Bildung in Cambridge, erwarb auf dieser Hochschule sowie später auf der zu Oxford den Magistergrad und scheint auch die geistlichen Weihen empfangen zu haben. Zwischen 1578 und 1583 besuchte er, wahrscheinlich als Reisebegleiter eines Vornehmen, Italien, Spanien und Frankreich, widmete sich nach

seiner Rückkehr der Literatur und jenem wilden, ungebundenen Leben, welches die Stürmer und Dränger der altenglischen Bühne beinahe ausnahmslos führten. Da die Erträge der dramatischen Produktion für das Zecherleben, das er mit Marlowe, Lodge, Peele, Chettle, Th. Nash und anderen führte, in keiner Weise ausreichten, schrieb er im Solde des eben entstehenden Londoner Buchhandels eine Menge von poetisch-didaktischen, moralisch-politischen, allegorisch-rhetorischen Flugschriften, die zum größern Theil zwischen 1584 und 1592 vor seinem Tod gedruckt wurden, zum Theil erst nach seinem Tod erschienen. Ein Versuch, durch Uebernahme eines geistlichen Amtes und Heirath festern Boden im Leben zu gewinnen, schlug kläglich fehl; entweder verließ ihn sein Weib oder er sie, jedenfalls nahm er nach kurzer Zwischenzeit sein Treiben mit den tollen und wilden Genossen wieder auf, welches er selbst in seinen Sündenbekenntnissen so drastisch geschildert hat, daß man ihn gegen seine eigenen Uebertreibungen in Schutz nehmen möchte. „Heimgekehrt aus Italien, wo ich alle denkbaren Schuftigkeiten kennen gelernt hatte, wußte ich mich vor Hochmuth nicht mehr zu lassen. Unzucht war meine tägliche Uebung, Fressen und Saufen meine ganze Lust.“ Auf alle Fälle schrieb er während dieser wenigen Jahre nicht nur die eben gedachte Menge kleinerer Schriften, sondern auch die Dramen: „Bruder Bacon und Bruder Bungay“, „Alphonsus, König von Aragon“, „Jakob IV.“, „Der rasende Roland“, „George Greene, der Flurschütz von Wakefield“ und in Gemeinschaft mit Lodge den schon erwähnten „Spiegel für London und England“. Diese Dramen scheinen zwischen 1586 und 1592, des Dichters Todesjahr, sämmtlich aufgeführt worden zu sein; einige waren rasch beliebt geworden und erschienen wieder und wieder auf der Bühne, auch als Shakespeare und Ben Jonson längst in höchster Geltung standen. Gedruckt wurden sie erst nach Greene's Tod, was um so weniger auffallen darf, als es im Interesse der Schauspielergesellschaften, die Manuskripte dramatischer Dichtungen besaßen, lag, diese Werke nicht anders veröffentlicht zu sehen als durch ihre Vorführungen. Das Dasein, welches der Dichter führte, unterbrach seine weitere Entwickelung jäh und mit einem grellen, für die Zustände der Zeit und der englischen Literatur charakteristischen Tod. Nach einer viel wiederholten Erzählung nahm Greene, dessen Körper durch Anstrengungen und Ausschweifungen

schon erschöpft gewesen sein mag, im August 1592 an einem wilden Gelage in Rheinwein Antheil und übernahm sich hierbei im Genuß von Würzhäringen und Rheinwein derart, daß er in eine schwere Krankheit fiel, die für ihn tödtlich wurde. In Lumpen und gepeinigt von Elend jeder Art, fand er sein letztes Lager im Haus eines armen Schuhflickers in Dongate; seine Zechfreunde scheinen von seinem Zustand keine Nachricht gehabt oder sich nicht um den Sterbenden gekümmert zu haben. Die jammernden Reueanwandlungen, welche er früher vorübergehend verspürt hatte, bemächtigten sich jetzt seiner ganz und veranlaßten ihn entweder zur Schrift „Eines Pfennigwerths Witz, erkauft mit einer Million Reue" („Groatsworth of wit bought with a million of repentance", London 1592; viel citirt und in den „New Shakespeare Society Series" IV, ebendas. 1874, wieder abgedruckt), oder ermuthigte andere zu dieser in Greene's Namen abgegebenen, in ihren frommen Ermahnungen noch schmähsüchtigen Flugschrift gegen das unheilige Dramatikerhandwerk. Greene starb am 3. September 1592; die Schustersfrau, in deren Haus er verschieden, legte dem Todten nach dessen letzter Bitte einen Lorbeer aufs Haupt; über seinem frühen Grab aber tobten die Angriffe der Puritaner gegen das Theater, welche hauptsächlich auf das Schicksal und die letzten traurigen Bekenntnisse des Dichters gestützt wurden.

Greene's Bedeutung beruht vor allem darauf, daß er dem neuen Drama alle jene poetischen Elemente zuführte, welche die englische Volksballade in sich barg. Die Frische, Treuherzigkeit, die lebendige Anmuth und lyrische Wärme der alten Balladen beleben die besten Scenen in seinen Dramen. Die Erfindung und Ausführung derselben im ganzen zeigt sich vielfach noch unfertig und ungleich, die Handlung führt noch einen Ballast rein epischer Momente mit sich, die dramatische Steigerung und Charakteristik zeugt namentlich in „König Alphonsus" und „Jakob IV." noch vielfach von einer unkünstlerischen Willkür, die mit der Flüchtigkeit der Produktion zusammenhängen mag. Gegenüber der brutalen Roheit, welche in den meisten dramatischen Dichtungen noch vorwaltete, war die Hinneigung Greene's zu einer romantischen Detaillirung und zu anmuthigen, lyrisch angehauchten Scenen ein Fortschritt. Die Volksthümlichkeit seiner Stücke beruhte indeß wohl mehr auf der Anknüpfung an altbeliebte Stoffe und Sagen, auf der phan-

tastischen Buntheit in diesen Dramen und den wechselnden neuen Einfällen, mit denen der Dichter die Zuschauer und Hörer überraschte. Diejenigen beiden Dichtungen Greene's, welche unter seinen dramatischen Werken („Dramatic works of Robert Greene", herausgegeben von A. Dyce, London 1831) die besseren Seiten und eigenthümlichen Vorzüge des Dichters am besten repräsentiren, sind: „Bruder Bacon und Bruder Bungay"[1] („History of friar Bacon and friar Bongay"; erster Druck, London 1594; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) und „George Greene, der Flurschütz von Wakefield" („Comedie of George Greene, the pinner of Wakefield"; erster Druck, ebendas. 1599; neueste Ausgabe bei Dyce), die sich beide an die Welt der englischen Ballade anschließen. Die Handlung in beiden ist nicht zur vollen Wahrscheinlichkeit erhoben, enthält aber eine Reihe natürlich-frischer und lebensvoller Scenen, in denen die Phantasie des Dichters die Grenzen des Fesselnden und Wirksamen nicht überschreitet. In anderen Theilen der Handlung beider Dramen macht sich die Phantastik des Poeten, in seinen Gestalten jene Begnügsamkeit geltend, die noch nichts psychologisch vertieft und die widersprechendsten Vorsätze und Handlungen aus einem momentanen äußern Antrieb hinreichend für erklärt hält. Doch gehören die Liebesepisode des Grafen Lacy mit der schönen Försterstochter Margarethe und der Charakter der letztern nicht nur zum Liebenswürdigsten, sondern auch zum Folgerichtigsten, was auf der altenglischen Bühne vor Shakespeare erschien. Und ebenso sind die Haupthandlung und die Charakteristik des volksthümlichen Helden in „George Greene, der Flurschütz" von einer gewinnenden Lebendigkeit und wachsendem, also dramatischem Interesse. Die uns sonst bekannten Dramen des Dichters: „König Alphonsus" („The comical history of Alphonsus, king of Aragon"; erster Druck, London 1599; neueste Ausgabe bei Dyce), „König Jakob IV." („The scottish history of James the fourth"; erster Druck, ebendas. 1598; neueste Ausgabe a. a. O.) und endlich „Der rasende Roland" („The history of Orlando Furioso"; erster Druck, ebendas. 1594; neueste Ausgabe a. a. O.) bringen das chaotische Ringen schlechter

[1] Deutsch: „Die wunderbare Sage vom Pater Baco" in „Shakespeare's Vorschule" von Ludwig Tieck (Leipzig 1823), Bd. 1. „George Greene" in „Altenglisches Theater" von L. Tieck, Bd. 1 (Berlin 1811). Proben in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3.

und besserer Elemente, die ganze phantastische Unsicherheit und Unfertigkeit der werdenden Dramatik noch sehr empfindlich zum Bewußtsein; es fehlt in ihnen weder an der wild-leidenschaftlichen Roheit, noch an den plumpen Effekthäufungen, der grellen und wirren Stilmischung, welche bei anderen Dramatikern ausschließlich walteten. „Der rasende Roland", vielleicht das schwächste aller dieser Stücke, gibt einen Beweis, daß die Dichter der Volksbühne schon eifrig bemüht waren, die in den höheren Kreisen herrschende Vorliebe und Vertrautheit mit der italienischen Literatur, ihren Dichtern und Stoffen in ihrem Sinn auszubeuten. Auch scheint das wirre und plumpe Stück, welches Episoden aus Ariost mit der theatralischen Kraftsprache der Zeit aufputzt, zu den ältesten unregelmäßigen Dramen gehört zu haben, welche vor Ihrer glorreichen Majestät der Königin Elisabeth aufgeführt wurden. Greene's Sprache ist, seinem Naturell und seiner gesammten poetischen Stellung entsprechend, merkwürdig ungleich: theilweise von echter gewinnender Kraft, voll Leichtigkeit, anziehender Bildlichkeit und süßem Schmelz, dann wieder roh, hohl-pathetisch, trocken oder gezwungen witzhaschend, jedenfalls aber in ihren besseren Eigenthümlichkeiten gleichfalls dafür zeugend, daß die mißachtete dramatische Poesie schon in den achtziger Jahren innerlicher und reifer ward.

Nach einer ganz andern Richtung hin als Greene wirkte sein Kunst- und Lebensgenosse Christopher Marlowe (Kit Marlowe), das kraftvollste, ausgiebigste und vielverheißendste Dichtertalent, das sich auf dem altenglischen Theater vor Shakespeare geltend gemacht hat. Die geniale Kraft seiner Phantasie, die kühne Anlage seines Geistes lassen ihn für die Nachwelt aus dem Kreis, in dem er lebte, dessen Schicksal er theilte, in bedeutsamer Weise heraustreten. Marlowe ward im Februar 1563 als der Sohn eines Schuhmachers in Coventry geboren, besuchte als Stipendiat die königliche Schule zu Canterbury und bezog in frühem Lebensalter (1580) die Universität Cambridge, wo er 1583 die Würde des „Bachelor of arts" und 1587 den Magistergrad erwarb. Seine Dichtungen erweisen, daß er sich weitgehenden historischen und philosophischen Studien gewidmet hatte. Schon vor dem eigentlichen Abschluß seiner Universitätszeit hatte das neu erblühende Theater auf den poetisch begabten und heißblütigen Jüngling eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt; er begab sich nach London, widmete sich der

Schriftstellerei und schuf neben einigen anderen Gedichten und mancher Antheilnahme an Stücken, die seinen Namen nicht tragen, eine Reihe dramatischer Dichtungen, welche mit wachsendem Beifall aufgenommen wurden. Marlowe lebte unter den Schauspielern und Schöngeistern; ob er selbst als Darsteller auf dem Courtaintheater auftrat, ist unentschieden — gewiß ist, daß auch er ein leidenschaftlich bewegtes Dasein voll wilder Genüsse und wechselnder Eindrücke führte. Nur 30 Jahre alt, ward er, wie es scheint, in einem Eifersuchtsstreit um eine Dirne am 1. Juni 1593 in Deptford bei London von einem gewissen Francis Archer erschlagen, und sein gewaltsamer Tod entfesselte eine Zahl von puritanischen Balladen und Schmähschriften gegen sein Andenken, in denen er nicht nur eines ausschweifenden Lebens, sondern auch des „Atheismus", „Machiavellismus" und anderer abscheulichen Laster beschuldigt wurde, mit deren Namen die Anschuldiger muthmaßlich selbst keinen klaren Begriff verbanden. Das Aufsehen, welches Marlowe's Werke und sein unglückliches Ende erregt hatten, ließ ihn als geeigneten Gegenstand der heftigsten Angriffe erscheinen. Die literarischen Freunde Marlowe's bewahrten seinem mächtigen Talent eine bessere Erinnerung und sorgten dafür, daß die unvollendet hinterlassenen Arbeiten des phantasiereichen und unermüdlich schaffenden Dichters vollendet wurden.

Von Marlowe's nichtdramatischen Dichtungen erhielten sich einige Gedichte, darunter „Der verliebte Schäfer", von echt lyrischem Hauch erfüllt, sowie der Anfang einer Bearbeitung von „Hero und Leander" (nach Musäos), welches Epos von Chapman und Petowe vollendet wurde. Diese Dichtungen deuten darauf hin, daß die Dramatiker den lyrisch-epischen Hofpoeten ihre besonderen Lorbeeren streitig zu machen begannen, während sie fortfuhren, die geschmähten Plays zu schaffen. Marlowe's Bedeutung liegt ausschließlich in seinen Dramen, deren ältestes, „Tamerlan der Große"[1] („Tamburlaine the Great"; erster Druck, London 1590; neueste Ausgabe in „Works of Marlowe", herausgegeben von A. Dyce, ebendas. 1858), wenigstens im ersten Theil schon um 1586 gespielt wurde und, wenn auch nicht das erste, doch eins der ersten Werke war, in denen für den

[1] Proben aus „Tamerlan" deutsch in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3.

dramatischen Dialog der „Blankvers“ angewendet wurde. Der „Tamerlan“ strotzt in seinen beiden Theilen von jugendlicher Ueberschwänglichkeit, von renommistischem Bombast; er besteht aus einer Folge von Scenen von mehr epischer als dramatischer Anlage. Aber die frische Bewunderung des Dichters für den waffenrasselnden, welterobernden Helden, die Energie, mit welcher den einzelnen nur lose an einem Handlungsfaden aufgereihten Vorgängen ein gewisser theatralischer Effekt abgerungen wird, der Glanz und jugendliche Schwung der Diktion berechtigten Marlowe und das bewundernde Publikum zum Glauben, daß sich dies Werk in der That über „den hohlen Kling-Klang reimenden Gelichters“ erhoben habe. Die Behandlung der einzelnen Scenen, die Durchführung in einem und demselben Versmaß war viel sorgfältiger, als es bis hierher für die Bühne üblich gewesen; die Charakteristik hielt sich zwar immer noch in den allgemeinsten Umrissen, zeigte sich aber in diesen wenigstens deutlicher und richtiger, die Ansätze zu einer seelischen Vertiefung sind in der Liebe des Tamerlan zu Zenokrate und einigen anderen Momenten vorhanden. — Höher steht schon Marlowe's dramatische Behandlung der Sage oder vielmehr des deutschen Volksbuchs vom „Doktor Faust“[1] („The tragical history of Doctor Faustus“; erster Druck, London 1604; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.). Marlowe's Drama, dessen Entstehung ins Jahr 1588 gesetzt wird, folgte dem deutschen Volksbuch von 1587 auf dem Fuß. Die Fragen, ob der menschlichen Vernunft, welche durch die reformatorische Bewegung entfesselt war, auch immer zu trauen sei, ob der menschliche Geist sich über die Schranken der demüthigen Unterordnung unter Gottes Rathschluß und über das durch Geburt angewiesene Schicksal hinaussetzen könne, nahmen die leidenschaftlichste Theilnahme in Anspruch und sicherten Marlowe's dramatischer Behandlung solcher Fragen lebhafte Theilnahme. Indem der Dichter Fausts ruhelosen Ehrgeiz, seine Ungeduld über die Schranken, die ihn einengen, seinen Durst nach Macht und Genuß, seine grimmigen Zweifel an Gottes

[1] Von Marlowe's „Faust“ erschienen mehrfache deutsche Uebertragungen: von Wilhelm Müller (Berlin 1818; wieder abgedruckt in Reclams „Universal-Bibliothek“, Heft 1128); von Alfred von der Velde (Breslau 1870); umfängliche Proben in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen“, Bd. 3, S. 205.

Güte und der Macht der Vorsehung in dem Bündnis Fausts mit der Hölle und dem folgenden tragischen Ende des Verzweifelnden darstellte, schrieb er offenbar vielfach mit seinem Herzblut. Dennoch erscheint die Gestalt des Marlowe'schen Faust entschieden zu äußerlich; seine Schuld ist zwar durch die Unterzeichnung des Paktes mit dem Teufel motivirt, wird aber von vornherein durch rasch erwachende Reue gemildert und steht zu dem Ungeheuren seines endlichen Schicksals in keinem rechten Verhältnis, um so weniger als dieser Faust seine Macht nur erworben zu haben scheint, um eine Reihe unterhaltender Zauberstückchen auszuführen. Wahrscheinlich jedoch ist das Uebergewicht der Scenen, welche Fausts Fahrten und dessen halb humoristische, halb spukhafte Abenteuer schildern, erst durch spätere Zusätze herbeigeführt worden: die große Beliebtheit des Stücks verleitete die Schauspieler, immer mehr von den Wundern des deutschen (in englischer Uebertragung verbreiteten) Volksbuchs hereinzunehmen und Marlowe's symbolische Grundauffassung unter dieser Realität zu erdrücken. Im einzelnen zeugt Marlowe's „Faust" von Gedankentiefe und namentlich im Schluß von der ganzen Energie und dramatischen Gewalt des Dichters. — Das Gleiche gilt von den beiden ersten großartig angelegten Akten der Tragödie „Der Jude von Malta"[1] („The rich jew of Malta"; erster Druck, London 1633; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.), die wahrscheinlich in den letzten Jahren von Marlowe's Leben entstand. Die Tragödie zeigt, daß der Dichter die vollständige Herrschaft über die Scene erlangt hatte, daß aber anderseits die aus den Anfängen des Theaters herkömmliche Lust an Greueln und blutigen Effekten einen gewissen Einfluß auf ihn behielt. „Der Jude von Malta", Barrabas, ist einer der ältesten Helden der englischen Bühne, der sich in einer koncentrirten, trotz allen bunten Wechsels mit seinem Charakter in Zusammenhang stehenden, ja zumeist aus demselben hervorwachsenden Handlung dar- und auslebt. Die Anlage des Hauptcharakters, eben des Barrabas, ist von einer entschiedenen Großartigkeit: die rasende Erwerbgier desselben erscheint in seiner Gestalt gepaart mit den Anschauungen des Machiavellismus, des rücksichtslosen, zu jeder

[1] Deutsche Uebertragung von Ed. v. Bülow in „Altenglische Schaubühne", Th. 1, S. 283 (Berlin 1831).

Nichtswürdigkeit, die nützen kann, voll entschlossenen Egoismus. Schade, daß Marlowe den Tyrannen noch übertyrannt, daß er seinen Juden daneben mit einer Rachebrunst und Mordlust ausstattet, welche Anlaß zu ein paar grellen Theatereffekten gibt, aber die innere Wahrheit und äußere Wahrscheinlichkeit der Tragödie stark gefährdet. Bis diese Momente eintreten, ist „Der Jude von Malta" geradezu hinreißend; die Sprache Marlowe's erscheint von einer seltenen Kraft, in den ersten Akten, in den Scenen mit Abigail vermag sie sogar rührend und herzbewegend zu wirken. — Als Marlowe's bedeutendste Tragödie darf aber nicht „Der Jude von Malta", sondern das historische Trauerspiel aus der englischen Geschichte: „König Eduard II."[1] („The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, king of England"; erster Druck, London 1598; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) angesehen werden, das schon als ein Hauptvorläufer der chronikalischen Dramen Shakespeare's interessiren müßte, in der That aber auch ganz abgesehen davon Theilnahme verdient. Der Bau dieses Stücks zeugt von der vollen Reife des Dichters, die Handlung bewegt sich rasch, in natürlichem Fluß, mit wachsender Bedeutung, die Charakteristik nicht nur des unglücklichen Königs, den sein Sturz ins tiefste Elend und zu einem grausam-blutigen Ende führt, sondern auch der übrigen Hauptgestalten, wenigstens der Männer, erscheint schärfer, klarer als in Marlowe's früheren und der Mehrzahl der gleichzeitigen Dramen, während allerdings die Gestalt der Königin Isabella zu jenen Frauenfiguren der altenglischen Bühne zählt, in denen jähe, schlecht motivirte Charakteränderungen und widersprechende Eigenschaften uns fremd und räthselhaft anmuthen. Die Tragödie enthält Scenen, die an Würde, Pathos und echtem Leben im Detail nur Shakespeare nachstehen; der Dialog zeugt für Marlowe's beginnende Meisterschaft, er hat beinahe nichts mehr vom Schwulst und den dröhnenden Kraftphrasen der früheren Stücke und läßt doch die alte Kraft und Glut des Dichters nicht vermissen. — Gegenüber der Bedeutung des „Eduard II." und dem erstaunlichen Fortschritt in diesem Drama schrumpfen die beiden sonst erhaltenen Tragödien: „Die Bluthochzeit" („The massacre

[1] Deutsch von R. Prölß in „Altenglisches Theater", Bd. 1, S. 137 (Leipzig 1880).

of Paris") und „Dido"[1] sehr zusammen; doch ist nicht zu vergessen, daß die erstere uns aller Wahrscheinlichkeit nach nur in sehr unvollkommener Gestalt überliefert ist, während die letztere, eine Dramatisirung der Dido-Episode des Virgil, bei Marlowe's jähem Tod unvollendet war und von seinem Freunde Thomas Nash ausgeführt wurde, ohne daß wahrzunehmen wäre, wo Marlowe's Arbeit endet und die von Nash beginnt.

Zu den bedeutendsten Vorläufern Shakespeare's zählt auch ein dritter Genosse des Kreises, in dem wir Greene und Marlowe erblickt haben. Nach 1550 geboren und vor 1598 gestorben, erreichte George Peele gleichfalls kein hohes Alter. Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, trägt dieselben Züge und dieselbe Farbe, die uns aus den Lebensgeschichten der altenglischen Dramatiker schon vertraut sind. Aus Devonshire stammend, studirte der Dichter zu Oxford, wo er 1577 zum Baccalaureus und 1579 zum Magister promovirt wurde. In London trat er als Schriftsteller, gleichzeitig wohl auch als Schauspieler auf, führte die übliche, die Kraft rasch aufzehrende Existenz seiner Genossen und ist nach dem Zeugnis von Francis Meres nach 1595 (wo er sein Gedicht „Troja" dem Lordschatzmeister Burleigh unterthänigst überreichte) und vor 1598 an den Folgen seiner Ausschweifungen gestorben. Die dichterische Begabung Peele's war eine reiche und vielseitige; er begann seine Laufbahn mit einer mythologischen Idylle: „Paris vor Gericht" („The arraignement of Paris"; ältester Druck, London 1584; neueste Ausgabe in „Works of George Peele", herausgegeben von Alex. Dyce, ebendas. 1839), welche vor der jungfräulichen Königin von jener Truppe der Kapellknaben (children of the chappel) aufgeführt wurde, welche man früh als eine Art Hoftheater den Wildlingskomödianten der City entgegenzusetzen suchte. Wenige Jahre später trat Peele in die Reihe der Dramatiker der Volksbühne, welcher er das historische Drama „König Eduard I." („King Edward the first"; erster Druck, London 1593; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.) darbot. Die Hauptwirkung des wirren und vielfach phantastischen Schauspiels beruhte auf den eine alte Volksballade poetisch erweiternden Scenen, welche die Beichte der Königin Ellinor an ihren als Mönch verkleideten Gemahl und dessen Bruder Edmund, der

[1] Proben aus beiden in Bodenstedt, „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 3, S. 365.

ihr Buhle gewesen, und das Zusammentreffen des Königs mit seiner unechten Tochter Jane nach dem Tod Ellinors darstellen. — Ein Zeitereignis dramatisirte Peele in der Tragödie „Die Schlacht von Alcazar" („The battle of Alcazar"; erster Druck, London 1593), welche das tragische Ende Dom Sebastians von Portugal und das eines irischen kriegerischen Abenteurers, Kapitän Thomas Stuckley, mit einander verflocht. Die bedeutendste Dichtung Peele's, welche ihm in der That unter den vorshakespeare'schen Dramatikern einen hohen Rang sichert, war „David und Bathseba" („The love of king David and fair Bethsabe"; erster Druck, London 1599; neueste Ausgabe bei Dyce a. a. O.), eine biblische Tragödie, durch welche echte, glutheiße Leidenschaft hindurchweht, und in welcher der Schmerz, die Reue, die innerliche Erschütterung naturwahre und mächtige Laute finden. Mit einer Logik und Konsequenz, die gerade bei diesen phantasievollen Dramatikern seltener ist als die erfindende Phantasie, drängt Peele mit der Ehebruchstragödie des frommen David die Katastrophe der Thamar und die Empörung Absaloms zusammen: der giftige Keim schießt in giftige Halme, in der Schuld der Kinder erkennt und büßt der König seine eigene schwere Verschuldung. Der Bau der Tragödie ist trotzdem noch ein sehr lockerer und loser, das rein epische Element durchsetzt noch mannigfach das dramatische. Aber die Charakteristik der Hauptgestalten ist interessant, und über dem Ganzen schwebt eine echt tragische Stimmung, die durch die bilderreiche, aber maßvolle Sprache noch gesteigert wird. Jedenfalls macht auch Peele's Werk den Eindruck, als ob dem Dichter bei längerem Leben noch eine bedeutende Entwickelung zum Besten der Literatur und Bühne beschieden gewesen sein würde.

Die bedeutendste poetische Entfaltung freilich, an die keiner dieser talentvollen Männer auch nur entfernt heranreichte, hatte schon begonnen. Zwischen dem Tod Marlowe's und demjenigen Peele's müssen die ersten Meisterwerke des größten aller Dramatiker entstanden und aufgeführt sein, des Genius, den bereits Greene's echtes oder untergeschobenes Pamphlet „Ein Pfennigswerth Witz für eine Million Reue" als den „Johannes Faktotum" bezeichnet hatte, „der sich für den einzigen Scenen-Erschütterer im Land hält" und der fortan alle anderen Mitbewerber in gewaltigem Abstand hinter sich lassen sollte.

Sechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Leben.

Wenige Gestalten ragen geistig so mächtig aus der modernen Kulturgeschichte hervor wie diejenige des größten englischen Dichters, des größten neuern Dramatikers überhaupt, und wenige Existenzen von einiger, wenn auch tausendfach untergeordneter Bedeutung verschwinden so in der Masse dunkler, nur in einzelnen Momenten erkennbarer Schicksale wie diejenige Shakespeare's. Eine unermüdlich kombinirende, vergleichende, die Archive wie die Literatur der Zeit sorgfältig durchsuchende Forschung hat seit einem halben Jahrhundert das, was die Welt zuvor über das Leben des Dichters wußte oder zu wissen glaubte, eher gemindert als gemehrt, hat an einzelne Notizen ganze Reihen von Folgerungen geknüpft und ganze Reihen kritisch wieder vernichtet. Das Endresultat bleibt überall, daß wir Shakespeare's Leben nur in den dürftigsten Umrissen kennen und den Zusammenhang seiner Schöpfungen mit seinem Leben, der bei ihm, wie bei jedem großen Dichter, obgewaltet haben muß, nur da und dort und auch dann nicht einmal mit voller Sicherheit nachzuweisen vermögen. Es konnte selbst, allerdings nur mit schwacher Aussicht auf Erfolg, versucht werden, dem Schauspieler des Blackfriars- und Globetheaters und dem Bürger von Stratford die Autorschaft der unsterblichen Dramen abzusprechen, welche ihren höchsten Werth und ihre gewaltige Wirkung nun beinahe drei Jahrhunderte hindurch bewährt haben. Die wundersamsten Ansprüche auf die Person und Anschauung Shakespeare's wurden von politischen, kirchlichen und philosophischen Parteien erhoben und aus den Werken heraus erwiesen, die beklagenswerthen Lücken der Shakespeare-Biographie durch Unterstellungen gefüllt, die nicht einmal immer das Verdienst einer gewissen Phantasie hatten.

William Shakespeare ward, nach der jetzt geltenden Annahme, am 23. April 1564 als Sohn des Aldermans John Shakespeare in Stratford am Avon geboren und jedenfalls am 26. April des genannten Jahrs in der Kirche daselbst getauft. John Shakespeare, dem seine Gattin Mary Arden einiges Besitzthum zugebracht hatte, war zur Zeit der Geburt seines ältesten Sohns und offenbar noch mehrere Jahre später ein Mann in bürgerlich beschränkten, aber auskömmlichen Verhältnissen, hatte ein paar Häuser und Landbesitz in und bei dem kleinen Städtchen, betrieb neben der Landwirtschaft, wie es scheint, die Geschäfte eines Wollhändlers und Handschuhmachers, ward zu städtischen Ehrenämtern berufen und ließ seinen Sohn William die Lateinschule, die zu Stratford am Avon bestand, frühzeitig besuchen. Es ist nicht klar, wie weit Shakespeare's Bildung bei diesen Schulstudien gedieh, und gewiß, daß dieselben frühzeitig abgebrochen wurden, weil John Shakespeare seit dem Ende der siebenziger Jahre nach unwiderleglichen Zeugnissen in seinen Vermögensverhältnissen herabkam und William selbst im achtzehnten Lebensjahr (Ende 1582) eine ziemlich bedenkliche, übereilte Ehe mit Anna Hathaway, der Tochter eines Landmanns Richard Hathaway aus Shottery bei Stratford, schloß. Des jugendlichen Shakespeare Gattin war acht Jahre älter als er selbst, das erste Kind dieser Ehe, eine Susanna getaufte Tochter, ward am 26. Mai 1583 geboren; im Anfang 1585 folgte dieser Tochter ein Zwillingspärchen, Hamnet und Judith, ungefähr um dieselbe Zeit verließ Shakespeare seine Vaterstadt und seine Familie. Durch nichts ist festzustellen gewesen, ob er bis dahin seinem Vater (dessen materielle Lage sich noch beständig verschlechterte) in Geschäften beigestanden, ob er, wie eine andere Tradition will, als Advokatenschreiber seinen Unterhalt gesucht. Gewiß ist nur, daß er es unmöglich fand, in den unbefriedigenden Verhältnissen der Heimat auszuharren, und daß er sich um 1585 nach London begab, welches wie ein Magnetberg kraftvolle und erwartungsreiche Naturen an sich zog. Und unzweifelhaft ging er von vornherein mit der Absicht dahin, sich einer der Schauspielertruppen anzuschließen, die bei ihren Umherzügen im Land sich mehrfach auch in Stratford gezeigt und verschiedene Dramen zur Aufführung gebracht hatten. Die Anwesenheit der Schauspieler des Earls von Leicester, dessen Schloß Kenilworth in der Nähe von Stratford lag, ist mehrfach bestätigt, und auf alle

Fälle haben wir gegenüber der so raschen wie gewaltigen Entwickelung von Shakespeare's poetischem Talent anzunehmen, daß er die Gewißheit desselben schon in der Dunkelheit seines Heimatstädtchens gewonnen hatte. Es ist möglich, daß ein besonderes Abenteuer (ein viel besprochener Wilddiebstahl) ihn rasch und unvorbereitet nach London getrieben hat, und ebensowohl denkbar, daß er mit der bestimmten Absicht, durch sein besonderes Talent seinen Unterhalt zu gewinnen, dorthin gekommen ist. In den letzten achtziger Jahren muß Shakespeare dann zu gleicher Zeit seine Laufbahn als Schriftsteller und Schauspieler begonnen haben, und es erscheint dabei ziemlich gleichgültig, ob er den ersten Schritt in der einen oder der andern Richtung gethan. Der Dichter in ihm wird den Darsteller so bedeutend überwogen haben, daß von Haus aus eine innere Nothwendigkeit ihn vorzugsweise zur Ausbildung und Ausübung seines poetischen Genies trieb; umgekehrt verlangten jener praktische Blick, jene Lebensklugheit, die bei Shakespeare offenbar früh erwacht sind, daß er den Beruf des Darstellers nicht aufgebe, denn vorzugsweise diesem verdankte er reichere Einnahmen und bessere Zukunftsaussichten. Es unterliegt keinem Zweifel, daß einige Jahre später der gereiftere, in seiner Bildung mächtig vorgeschrittene, von hohen Idealen erfüllte, durch seine literarischen Talente mit hervorragenden Persönlichkeiten in Berührung tretende Mann die Verachtung, welche auf dem Schauspielerstand lag, bitter empfunden und gelegentlich beklagt hat. Allein im Augenblick, wo er nach London kam, werden dem bedrängten und dazu feurigen, phantasievollen Jüngling derartige Reflexionen fern gelegen haben; auch heißt es wahrlich zu gering von Shakespeare's poetischen Antrieben und seinem Drang zur Kunst denken, wenn man seine ganze Thätigkeit nur als traurigen Nothbehelf und als Mittel zu möglichst raschem Gelderwerb betrachten will. Wie weit Shakespeare an der Neubearbeitung gewisser volksthümlichen Dramen, an der noch üblichen gemeinsamen Thätigkeit zur raschen Herstellung einzelner Stücke, an dem hastigen Treiben der frühesten dramatischen Produktion Antheil gehabt hat, ist nur unvollständig nachzuweisen, der „Titus Andronicus" der einzige entscheidende Beweis, daß er sich zunächst den Zuständen, die er vorfand, auch anbequemte. Ohne Frage aber gewann er in großer Schnelligkeit einen gewissen Namen in seinen Kreisen und bald über dieselben

hinaus. Er sah die höfische Literatur nach italienischem Muster im höchsten Ansehen stehen und fühlte sich befähigt, den Wettkampf mit derselben auf ihrem eigenen Feld einzugehen. Er versuchte sich in der modischen lyrischen Form des Sonetts und schrieb die erzählenden Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucretia", die er beide bei ihrer Herausgabe Henry Wriothesly, dem Earl von Southampton, widmete, an dem er offenbar schon einen Gönner gewonnen hatte. Um die Zeit der Veröffentlichung dieser Gedichte begann, wie die vereinzelten, aber unzweifelhaften Zeugnisse literarischer Zeitgenossen erweisen, Shakespeare aus der Masse der Dramatiker durch den Erfolg selbständiger Stücke emporzuragen. So unsicher auch die Chronologie der Entstehung und ersten Aufführung Shakespeare'scher Dramen ist, so läßt sich doch mit einiger Sicherheit behaupten, daß zwischen 1588 und 1600 „Titus Andronicus", „Richard II." und „Richard III.", „König Johann", „Heinrich IV.", „Heinrich V." und die drei Theile von „Heinrich VI." (wenn und soweit sie von Shakespeare herrühren), „Die beiden Edlen von Verona", „Die Komödie der Irrungen", „Verlorne Liebesmüh'", „Romeo und Julie" und „Der Kaufmann von Venedig" entstanden, aufgeführt und theilweise selbst in berechtigten oder unberechtigten Quartausgaben publicirt waren. Die Thatsache allein, daß der Dichter in einer verhältnismäßig kurzen Reihe von Jahren sich von genialen, aber mannigfach unter den Einflüssen der Zeit und gewisser Vorbilder stehenden Anfängen zu selbständigen, die höchsten Wirkungen poetischer Schöpfungen überhaupt erreichenden Meisterwerken, wie „Richard III." und „Romeo und Julie", emporgearbeitet hat, zwingt zur Annahme, daß der Dichter in dieser Zeit ein reich bewegtes inneres und äußeres Leben geführt, seine Bildung mächtig gefördert und seine Genossen rasch hinter sich gelassen haben muß. Daß er die Mehrzahl der letzteren wie an geistiger Kraft auch an Klugheit und einer bewußten Lebensführung überragte, geht aus der Thatsache hervor, daß Shakespeare schon in den neunziger Jahren Haus- und Landkäufe in Stratford zu machen begann, so daß er also nicht nur reiche Einnahmen hatte, sondern von denselben auch wesentliche Ersparnisse zurücklegte. Planmäßig scheint Shakespeare schon früh eine ehrenvolle Heimkehr und jene Muße, die sich auf ein auskömmliches Vermögen stützen kann, ins Auge gefaßt zu haben. Wer inzwischen des Dichters Per-

sönlichkeit mit diesem urkundlich belegten Zug erfaßt zu haben glaubt und ihn, weil nahezu alle Ueberlieferungen und Muthmaßungen über sein Leben im ganzen unverbürgt sind, nur zu einem klugen Haushalter, einem Mustermenschen im armseligsten Sinn des Worts stempeln will, der hat keine Ahnung, woraus große Dichtungen von tiefem Lebensgehalt erwachsen. Wir wissen nichts von Shakespeare's inneren und äußeren Daseinskämpfen, nichts von seinen Leidenschaften, Beglückungen und Leiden, wenig von seinen Lebenskreisen und intimsten Beziehungen und nichts Genügendes von den Eindrücken, welche die großen Zeitereignisse im einzelnen auf ihn hervorgebracht haben. Daß er aber Glück und Leid im umfassendsten Maß, daß er Kämpfe und mächtige Eindrücke erfahren und bestanden haben muß, dürfen wir einfach auf die Bürgschaft seiner Dramen hin glauben und den Andersmeinenden den Beweis des Gegentheils zuschieben. Auch die Quelle von Shakespeare's reichen Einnahmen ist übrigens nicht so unzweifelhaft wie die Thatsache derselben, und wenn es gewiß bleibt, daß der Dichter seinen Lebensunterhalt als Schauspieler und dramatischer Schriftsteller erwarb, so ist doch die Ueberlieferung, nach welcher er einen Antheil am Blackfriars- und Globetheater, dem Winter- und Sommertheater seiner Gesellschaft, besessen hat, mit nicht minderem Scharfsinn bestritten worden als nahezu jede Thatsache in seinem Leben. Zu den Grundstücksankäufen in Stratford gesellten sich nichtsdestoweniger auch Erwerbung von Zehnten, die für eine gute Vermögensanlage galten, und schließlich 1613 der Kauf eines Hauses in London und in der Nähe des Blackfriarstheaters. Von der Mitte bis zum Ausgang seines Lebens war Shakespeare ein wohlhabender, gegen gewisse äußere Wechselfälle des Daseins geschützter und unabhängiger Mann, vielleicht der wohlhabendste Gentleman seiner Heimatstadt, der seinen Mitbürgern durch seine Klugheit und sein Glück unbedingte Achtung abnöthigte. Jene Erfahrungen des Lebens, gegen die weder kluge Selbstbeherrschung, noch materielle Güter schützen, blieben dem Dichter natürlich nicht erspart. Die Hoffnungen, welche er auf seinen einzigen Sohn gesetzt, wurden durch den frühen Tod Hamnets (im August 1596) vereitelt; die Unnatur seiner Ehe mit einer acht Jahre ältern, sein inneres Leben in keinem Fall theilenden Frau empfand er schmerzlich; die großen künstlerischen Erfolge, welche er hatte, versuchten der Neid, der

Groll minder Beglückter, wohl auch eine der Shakespeare'schen entgegengesetzte Auffassung vom Wesen und der Aufgabe der Poesie in Frage zu stellen. Weit über solche persönliche Erfahrungen und Kämpfe hinaus gewann der Dichter aus dem großen Leben seiner Zeit und seines Landes wachsende Welteinsicht, und die dunklen Seiten des Daseins und der Menschennatur traten ihm aus Katastrophen wie die der Maria Stuart, des Grafen Essex, aus dem Niedergang des Gestirns der Königin Elisabeth lebendig entgegen. Sein Genius ließ ihn hinter jedem Schein- und Gaukelspiel die Wahrheit der Dinge erkennen und lieh seinen dramatischen Dichtungen eine Bedeutung, die unermeßlich weit über die unmittelbare theatralische hinauswuchs. Es ist schwer, anzunehmen, daß Shakespeare selbst gar kein Gefühl davon gehabt haben sollte, und darum unwahrscheinlich, daß sein im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ohne Zweifel erfolgtes Zurückziehen von der Bühne, das Aufgeben des Berufs als Darsteller, ohne weiteres auch das Ende seiner poetischen Thätigkeit bedingt habe. Ueber den genauen Zeitpunkt, in dem Shakespeare das Theater verließ, seinen Hauptwohnsitz von London nach Stratford verlegte, um dort in der größern Besitzung New Place als Gentleman zu leben, herrscht dieselbe Unsicherheit wie über viele andere Daten in Shakespeare's Leben. Als König Jakob I. Stuart bald nach Antritt seiner Regierung (am 17. Mai 1603) der Truppe des Lordkammerherrn, zu welcher Shakespeare gehörte, das Patent als Königsschauspieler verlieh, ward der Dichter als Mitglied der Gesellschaft ausdrücklich genannt, trat auch damals noch (z. B. in Ben Jonsons Tragödie „Sejanus") in einzelnen Rollen auf. Und selbst, als er sich in der Hauptsache nach Stratford am Avon zurückgezogen hatte, brach er die Beziehungen zu London keineswegs ab und war häufig genug in der Hauptstadt, um auch fernerhin Antheil an dem literarischen Leben derselben nehmen zu können. Anderseits aber neigte sich Shakespeare's Familie, namentlich seine seit 1607 an den Arzt Dr. Hall zu Stratford verheirathete Lieblingstochter Susanna, den puritanischen Grundsätzen zu, und so lag es wenige Jahre später im Sinn und Interesse seiner Hinterlassenen, das völlige Aufgeben der unheiligen Thätigkeit Shakespeare's zu behaupten. Die ehrenvolle Zurückgezogenheit des Dichters aber mag sich nun so weit erstreckt haben, wie sie will, jedenfalls ward ihm ihr

Genuß nur wenige Jahre hindurch gegönnt. Bald nach der Verheirathung seiner zweiten, damals schon über 30 Jahre alten Tochter Judith schied Shakespeare am 23. April 1616 aus dem Leben und ward am 25. April in der Dreieinigkeitskirche seiner Vaterstadt beigesetzt, an deren Mauer die Familie später ein Grabmal mit seiner Büste errichtete, deren zweifelhafte Aehnlichkeit mit dem Verstorbenen die Grundlage aller späteren Bildnisse des Dichters wurde. Noch kurz vor seinem Tod (am 25. März 1616) hatte Shakespeare ein Testament errichtet, welches die Quelle zahlloser Kontroversen und Kombinationen geworden ist, und aus dem nur die beiden Thatsachen unbestritten hervorgehen, daß der Dichter in sehr guten Vermögensverhältnissen starb und mit Abfindung seiner Gattin und seiner jüngern Tochter die Hauptmasse seines Besitzes als eine Art Majorat der schon genannten ältern Tochter, Mrs. Susanna Hall, und ihren Kindern zu erhalten suchte. Der Wunsch, auf diese Weise ein stattliches Geschlecht zu begründen, blieb insofern unerfüllt, als bereits 1670 mit Shakespeare's Enkelin Elisabeth seine Nachkommenschaft erlosch.

Gegenüber Shakespeare's Bedeutung und allem, was wir von ihm, seinem äußern und innern Leben zu wissen begehren, ist die Zahl der beglaubigten und selbst diejenige der unverbürgten, aber einigermaßen wahrscheinlichen Nachrichten über sein Dasein armselig und dürftig genug. Jeder Versuch, der gemacht worden ist, aus seinen Sonetten oder aus unter gewissen Voraussetzungen und Erwägungen gewählten Stellen seiner dramatischen Dichtungen das wahre Leben Shakespeare's oder einzelne Episoden desselben darzustellen, ist regelmäßig an der Unmöglichkeit gescheitert, mit Bestimmtheit zu erkennen, wo die hohe Objektivität und die künstlerische Lust des Meisters an der Darstellung fremden und allgemeinen Lebens in den Nachklang subjektiver Erlebnisse und Stimmungen übergehen. Die unablässigen Bemühungen, Shakespeare heute als Katholiken oder wenigstens als Freund und geheimen Anhänger der alten, zu seiner Zeit in England geächteten Kirche in Anspruch zu nehmen, ihn morgen als einen orthodoxen Protestanten mit Hinneigung zum deutschen Lutherthum oder zur Kirche von Genf hinzustellen oder aus dem Einfluß, den gewisse Denker seiner Zeit, wie Giordano Bruno, Montaigne und andere, auf ihn ohne Zweifel gehabt haben, eine geschlossene philosophische Anschauung des Dichters

nachzuweisen, die hundertfachen und zum Theil diametral entgegengesetzten Erklärungen, welche vielen von Shakespeare's Dichtungen zu theil werden, sind ebensoviel Beweise für den überreichen Gehalt seiner Poesie wie für die Unzulänglichkeit unserer persönlichen Kenntnis Shakespeare's. Da keine neuen Urkunden, keine über die dürftigsten Notizen hinausgehenden Berichte von Zeitgenossen weiteres, d. h. entscheidendes, Licht verheißen, wird der Streit, welcher Weltanschauung, Konfession und politischen Gesinnung der Dichter angehört habe, um so länger fortdauern, je weniger man sich entschließen kann, auf gewisse Anforderungen und Anschauungen, die wesentlich unserer Zeit angehören, gegenüber Shakespeare zu verzichten. Will man Shakespeare's „Weltanschauung", sein Empfinden über menschliche Verhältnisse und Schicksale, sein inneres Urtheil über Charaktere und Pflichten, seine Sympathien und Antipathien aus dem Erze seiner gewaltigen Werke gleichsam rein ausschmelzen, so darf man keinen Augenblick den allmächtigen Einfluß vergessen, den die poetischen Formen, die specifisch künstlerischen Aufgaben auf Shakespeare gehabt. Seine gewaltige Objektivität erstreckt sich auch darauf, daß er dieselben Thatsachen und Erscheinungen des Lebens anders im Lichte der Tragödie, anders in dem der Komödie anschaut, und der Eifer, der die innere Welt des großen Dichters enthüllen möchte, vergißt nur allzu leicht diesen Gemeinplatz.

Von der Natur mit der stärksten, reichsten und glühendsten Phantasie, die je ein Künstler besessen, mit der tiefsten und beweglichsten Empfindung und dem zartesten Gemüth ebensowohl ausgestattet als mit dem freiesten überquellenden Humor, dem schärfsten Auge für Welt- und Menschentreiben, in bewegter und im großen und ganzen hoffnungsreicher Zeit erwachsen und jedenfalls durch ein wechselreiches Leben geschult, ward Shakespeare der größte Dichter seiner Zeit und langer Folgezeiten, eine von jenen Wundererscheinungen, die nicht bloß kulturhistorisch zu erklären sind, und bei denen der Glaube an einen ursprünglichen Genius selbst den Ungläubigsten überkommt. Was der Dichter von Zeit und Welt, von seiner Umgebung und der überlieferten Bildung empfangen und nur weitergebildet, ist ein so kleiner Theil dessen, was er geleistet und gegeben, oder die Weiterbildung ist eine so mächtige und nahezu unbegreifliche, daß das individuelle Moment in Shakespeare kaum hoch genug angeschlagen werden kann. Die ursprüngliche Anlage in Shakespeare ist wichtiger und mäch-

tiger als alle hinzugetretenen Einwirkungen, und wer die Werke des Dichters je in ihrer vollen Gewalt auf sich hat wirken lassen, wird immer wieder mit Thomas Carlyle sagen: „Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand vorbedachter und bewußter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schoß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und Gewässer sich selbst hervorbringen".

In den Wendepunkt zweier großen Zeitalter gestellt, die letzten lebendigen Regungen des Mittelalters noch nachfühlend und doch im Odem der neuen Zeit lebend, sah sich Shakespeare weder durch eine übermächtige und zwingende Allgemeinempfindung, noch durch die Herrschaft einer literarischen Theorie an der freien Entfaltung seiner gewaltigen Individualität gehemmt. So anspruchsvoll und ehrfurchtgebietend die große Königin dastand, so konnte sie doch dem außerpolitischen Leben, Wollen und Fühlen ihrer einzelnen Unterthanen keinen Zwang auflegen, und so sehr die Nachahmung der italienischen Dichtung in England bewundert ward, so wenig lenkte diese Bewunderung den Künstlerwillen Shakespeare's aus seiner Bahn. So viel er von der Farbenpracht und dem Stil der Modedichtung für seine eigensten Zwecke verwenden konnte, so viel nahm er in sich auf. Auch die reale Bühne, die er vorfand, beherrschte nicht ihn, sondern er sie. Die eigenthümlichen Vortheile, welche die äußere Konstruktion des Theaters und die Traditionen der englischen Darstellung dem Dramatiker gewährten: die Freiheit des Scenenwechsels und des Appells an die willig folgende Phantasie der Zuschauer, nutzte er voll aus; den Meinungen der Zuschauermasse, welche die innere Einheit seiner Komposition, die psychologische Vertiefung und die ethische Hoheit sicher entbehrlich fanden, bequemte er sich nicht an. Obschon die dramatische Form die seinem Genius gemäßeste ist, und obschon er, wie jeder echte Dramatiker, auch die Aeußerlichkeiten der Scene voll beherrschte, opferte er seine dichterischen Absichten dem theatralisch Hergebrachten nicht, und die Reihe seiner Dramen zeigt jene Wiederholungen von Scenen, Gestalten und Effekten nicht, welche der handfeste Theaterschriftsteller ohne poetische Zwecke (zu dem man Shakespeare hat stempeln wollen) gar nicht entbehren kann.

Ueber die höchste Kraft und unerschöpfliche Fülle seiner Menschendarstellung herrscht Einstimmigkeit: diese Kraft und

Fülle gestattete ihm, in beinahe jedem seiner Dramen ein neues und im höchsten Maß eigenes Weltbild zu geben, das Leben aus einem eigenthümlichen Gesichtspunkt und in besonderer Beleuchtung widerzuspiegeln. In Ernst und Scherz erfaßt er das große Räthsel des Lebens, daß wir sind, was wir thun, und doch wiederum tief wurzeln in unserer angebornen Natur, daß unser Wille der Urgrund alles Guten und Bösen ist, und daß doch keine Nothwendigkeit uns von der Verantwortung im Gewissen losspricht. Die Menschendarstellung des Dichters, die Kraft ihrer Wirkung, die erschütternde Gewalt seiner Tragik hängen damit zusammen, daß der Dichter die tiefste Ueberzeugung einer menschlichen Willensfreiheit und daneben das stärkste Bewußtsein von den Schranken hat, die dieser Freiheit durch Blut und Erziehung, durch Verhältnisse und jedes Erlebnis gesetzt sind. So kann er in sich, in seiner Phantasie das Werk der Natur wiederholen, eine ganze Menschenwelt in seinen Dramen darstellen. Alle Leidenschaften und Leidenschaftskeime, beinahe alle Antriebe, Neigungen, Temperamente, Anlagen und Geisteseigenthümlichkeiten der menschlichen Natur überhaupt, die Wirkungen der menschlichen Verhältnisse nach Geburt, Erziehung, Altersstufe und Umgebung, die nüchternsten Wünsche der rohen Natur, die nur leben und genießen will, oder die höchsten Flüge der Phantasie und des gereiften Geistes, aber auch die seltsamsten Widersprüche und Verirrungen der Laune verkörpert er in lebendigen Gestalten. Alles lebt, wirkt, reißt fort, überwältigt. Daß mit diesen Vorzügen das gewaltigste sprachschöpferische Genie, welches für die verborgensten Regungen der Seele wie für den letzten Moment der höchsten Leidenschaft den schlagenden Ausdruck findet, verbunden ist, erhellt von selbst. „Nennen wir Shakespeare einen der größten Dichter", sagt Goethe („Shakespeare und kein Ende"), „so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grad in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig: wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsere Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespeare's Werke sind nicht für die Augen

des Leibes. Shakespeare spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen, denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unseren Augen. Betrachtet man aber die Shakespeare'schen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginiren läßt, ja was besser imaginirt als gesehen wird. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in den Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüth ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüchtig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen!"

Einundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Jugenddichtungen und die Historien.

Nur ein Theil von Shakespeare's poetischen Schöpfungen war bei Lebzeiten des Dichters veröffentlicht worden. Die Sitte der Zeit brachte es mit sich, daß die Theater die Manuskripte der Schauspiele so lange wie möglich für sich bewahrten, und es hat der Zweifel aufgeworfen werden können, ob nicht die meisten bei Lebzeiten des Dichters veröffentlichten Quartausgaben seiner Dramen vollkommen unberechtigte Drucke waren, die allerdings von zahlreichen beliebten Dramen gegen den Willen der Bühnen wie der Autoren veranstaltet wurden, und wider die es einen wirksamen Schutz nicht gegeben zu haben scheint. Mit Sicherheit als von Shakespeare selbst herrührend, dürfen nur die Publikationen seiner epischen Jugenddichtungen angesehen werden. Von diesen erschien zuerst „Venus und Adonis" (erster Druck, London 1593), welches in Vorzügen und Mängeln durchaus das Gepräge einer starken, ja wilden Jugendproduktion trägt. Die sinnliche Liebesleidenschaft ist mit fortreißendem Feuer und der lebendigsten Detaillirung dargestellt, die Beschreibungen sind voll Bewegung und glühenden Kolorits, die Bilderfülle und Sprachbehandlung, obschon keineswegs von reifem Geschmack des Dichters zeugend, sind von einer echt schöpferischen Ader durchzogen — und es war ebenso natürlich, daß das Gedicht den stärksten Beifall fand, als daß Shakespeare in seiner spätern Zeit keinen Werth mehr auf dies Produkt seines Sturms und Dranges legte. An der Schilderung einer rücksichtslos ihr Ziel verfolgenden Liebesleidenschaft hielt der Dichter auch in seiner zweiten epischen Dichtung, „Lucretia"[1] („Lucrece"; erster Druck, London 1594; von der fünften

[1] Aelteste deutsche Uebertragung beider epischen Gedichte von H. C. Albrecht (Halle 1783); spätere Uebertragungen von „Venus und Adonis" von Ferd. Freiligrath (Düsseldorf 1849), von beiden und den Sonetten in „Shakespeare's kleinen Dichtungen" von Alex. Neidhardt (Berlin 1867) und von Simrock (Stuttgart 1867).

Ausgabe an, ebendas. 1616, mit dem Titel „The rape of Lucrece"), entschieden fest. In dem zweiten Gedicht aber tritt die Schilderung der sinnlichen Momente zurück hinter der psychologisch gewaltigen Darstellung des innern Kampfes des Tarquin, ehe er das Verbrechen begeht, welches Collatins keusches Weib in den Tod treibt. Wie in „Venus und Adonis", ist auch in der „Lucretia" der kurze Verlauf des Vorgangs durch Beschreibung und Reflexion zu einer gewissen epischen Breite ausgedehnt, und so selbständig-kräftig Shakespeare im einzelnen empfindet und schildert, sind in beiden Gedichten die Einwirkungen der italienischen und der nach italienischen Mustern arbeitenden gleichzeitigen Hofpoesie unverkennbar. Die sechszeiligen Stanzen des ersten, die siebenzeiligen des zweiten Gedichts verrathen übrigens so viel künstlerische Sorgfalt und Feile, eine gewisse Freude an der vollendeten Aeußerlichkeit, daß sie allein hinreichen würden, die Traditionen von dem „Waldgenie" und „ungelehrten Dramatikus", in denen sich die Aesthetiker des akademischen Jahrhunderts gefielen, entscheidend zu widerlegen. Schon die dritte nichtdramatische Publikation, welche bei Shakespeare's Lebzeiten hervortrat, die Sammlung seiner Sonette, war jedenfalls gegen Wunsch und Willen des Dichters erfolgt. Die „Sonette"[1] („Sonnets"; erster Druck, London 1609; neueste photographische Faksimileausgabe, ebendas. 1862) erwähnt schon 1598 Francis Meres in seinem für alle Shakespeare-Forschung und alle Kenntnis der Elisabeth'schen Zeit wichtig gewordenen Buch „Palladis Tamia, wit's treasury", wo er von den süßen, den näheren Freunden bekannten Sonetten des honigströmenden Shakespeare spricht. Trotz dieses Zeugnisses, was sich freilich nicht unbedingt auf die ein Jahrzehnt später veröffentlichten Sonette beziehen läßt, ist gelegentlich selbst die Echtheit aller oder vieler dieser Gedichte in Frage gezogen worden, jedenfalls aber in der Frage, wie viel diese Sonette autobiographische Momente, unmittelbare, durch keinerlei Reflexion verallgemeinerte Empfindungen des Dichters enthalten, ein geradezu unerschöpfliches Thema

[1] Deutsche Uebertragungen der Shakespeare'schen Sonette existiren zahlreich. Der ältesten Uebertragung von K. Lachmann (Leipzig 1820) folgten „Shakespeare's Sonette in deutscher Uebertragung" von Friedrich Bodenstedt (Berlin 1862; neueste Auflage, ebendas. 1873), von F. A. Gelbcke (Hildburghausen 1867), von Benno Tschischwitz (Halle 1870), von Otto Gildemeister (Leipzig 1871).

der Kontroverse geboten. Ob die Mehrzahl der Sonette an den Grafen Southampton (Henry Wriothesly) oder den Grafen Pembroke (William Herbert) oder an sonst einen hochstehenden Freund gerichtet, ob sie als bloße Spiele der Phantasie zu betrachten sind, in denen wirkliche Stimmungen des Dichters lediglich nachklingen, ob sie in einer gewissen Folge geordnet werden können, oder ob sich jede solche Folge als reine Willkür des Herausgebers erweise, sind nahezu unlösbare Fragen und werden es bleiben, und jede derselben wird neben mancher andern wieder und wieder aufgeworfen werden. Für den genießenden Leser Shakespeare's, welcher auf klarere Erkenntnis der subjektiven Momente in Shakespeare's Gesammtdichtung nothgedrungen verzichten muß, ist das Wichtigste, daß die Mehrzahl der Sonette unverkennbar Shakespeare's geistiges Gepräge trägt, daß der Dichter, indem er den von Sidney und Samuel Daniel betretenen Pfad verfolgte, doch alsbald die ganze ursprüngliche Selbständigkeit und Kraft seines Naturells bethätigte. Die Stärke der Empfindung, der Tiefsinn der Reflexion, der eigenthümliche Ernst der Shakespeare'schen Weltbetrachtung und die echt schöpferische Bildlichkeit des Ausdrucks finden sich in den besten dieser Sonette neben gewissen Einwirkungen des Zeitgeschmacks, die auch ein Shakespeare nicht abweisen konnte und wollte. Shakespeare hat sich die fremde Form völlig zu eigen gemacht und ihre leichte, spielende Weise mit dem gedrungenen Gedankengehalt und dem feurigen Schwung seines Wesens erfüllt. Mag man den Freund und die Geliebte, von denen in diesen Sonetten die Rede, für mythisch erklären, mag man in einer gewissen Reihe von Sonetten nur die nachahmende Kunst des poetischen Virtuosen erblicken: in einer andern Reihe wird man den unmittelbaren Ausdruck des Shakespeare'schen Empfindens nie leugnen können. Die edle Klage um die schmerzlich gefühlte und ungerechte Verachtung seines Standes (in den Sonetten 29, 36 und 49), die Hamletstimmung in dem prachtvollen Sonett „Den Tod mir wünsch' ich" (66. Sonett der englischen Sammlung), die stolze Betonung des innern Adels der menschlichen Natur gegenüber den Versuchungen des Daseins (Sonett 94 und 146) werden immer den Eindruck persönlichster Aussprache hervorrufen. Die Echtheit einiger anderen kleinen lyrischen Dichtungen im „Verliebten Pilger" („Passionate pilgrim", London 1599) erscheint gleichfalls viel-

fach bestritten. Kein Wunder, da selbst über die Autorschaft Shakespeare'scher Dramen, trotz des Erscheinens einer Gesammtausgabe derselben nur wenige Jahre nach dem Tode des Dichters, Streit entstehen, Shakespeare Werke, welche sich in dieser Gesammtausgabe vorfinden, abgesprochen werden und Dramen, welche in derselben fehlen, als seine Schöpfungen verfochten werden konnten. Glück genug, daß diesen fortdauernden Unsicherheiten gegenüber wenigstens der allergrößte Theil der Shakespeare'schen Werke das unverwischliche und untrügliche Gepräge eines Stils trägt, der unter allen Dichtern seiner Zeit ihm allein gehört, und dem die Nachahmer umsonst gleichzukommen strebten. Solange inzwischen nicht nachweisbar ist, daß Shakespeare ohne jede Entwickelung und innere Bildung sofort im Besitz seiner vollen Meisterschaft gewesen sei, ist es ebenso aussichtslos, ihm gewisse Werke auf ihre Mängel hin abzusprechen, als gewagt, ihm andere unbeglaubigte auf Einzelheiten hin zuzuschreiben. Vor dem Erscheinen seiner gesammelten dramatischen Dichtungen wurden sechzehn seiner Dramen und zwar fünfzehn bei seinen Lebzeiten (einige in mehrfachen Ausgaben) in den sogenannten Quartos gedruckt, der „Othello" aber ein Jahr vor dem Erscheinen der ersten Folio-Ausgabe der Gesammtwerke in gleicher Weise publicirt. Es waren die Dramen: „Romeo und Julie" (London 1597), „Richard II." (1597), „Richard III." (1597), „Heinrich IV.", erster und zweiter Theil (1598 und 1600), „Verlorne Liebesmüh'" (1598), „Viel Lärm um nichts" (1600), „Der Sommernachtstraum" (1600), „Der Kaufmann von Venedig" (1600), „Heinrich V." (1600), „Titus Andronicus" (1600), „Die lustigen Weiber von Windsor" (1602), „Hamlet" (1603), „König Lear" (1608), „Troilus und Cressida" (1609), „Perikles" (1609) und „Othello" (1622), welche von verschiedenen Londoner Buchhändlern solchergestalt veröffentlicht wurden. Ihnen folgte dann die vielberühmte „erste Folio" der „Sämmtlichen Werke"[1] („Mr. William Shakespeare's comedies, histories, tragedies"; herausgegeben von Shakespeare's Genossen am Blackfriars- und Globe-

[1] Die erste deutsche Uebertragung der Shakespeare'schen Dramen unternahm C. M. Wieland: „Shakespeare's theatralische Werke" (Zürich 1762—66, 8 Bde.), auf deren Grunde dann die Uebersetzung von Eschenburg (Zürich 1775—82) weiterbaute. Eine unübertroffene Meisterleistung der poetischen Uebertragung gab A. W. Schlegel in „Shakespeare's drama-

theater, John Heminge und Henry Condell, London 1623; zweite Folio-Ausgabe von 1632; Ausgaben im 18. Jahrhundert von N. Rowe 1709, von Johnson und Stevens 1765 und 1773; neueste bedeutende Ausgaben von A. Dyce, ebendas. 1853—58, dritte Auflage 1875; von Clark und Wright, Cambridge 1863—1866; von H. Delius [mit deutschen Anmerkungen], Elberfeld 1854—61, vierte Auflage 1876), auf welcher die späteren Drucke und Herausgaben der Shakespeare'schen Werke zum guten Theil beruhen. Hat es auch der sorgfältigsten Forschung und der schärfsten vergleichenden Prüfung nicht gelingen können, die Chronologie der Shakespeare'schen Dramen genau und zweifellos festzustellen, so unterscheidet sich eine bestimmte Gruppe von Jugendschöpfungen des Dichters so entschieden von den späteren Werken, daß es bei ihnen kaum anderer Zeugnisse bedürfte, um sie dem ersten Jahrzehnt von Shakespeare's poetischer Wirksamkeit zuzuweisen. Offenbar schloß sich Shakespeare im Anfang seiner Laufbahn nach der allgemein herrschenden Dramatikersitte an ältere Stücke an, bearbeitete dieselben neu, vertiefte ihre Charakteristik und steigerte ihre Wirkungen, wie denn mit großer Wahrscheinlichkeit die beiden letzten Theile von „Heinrich VI." und der „Titus Andronicus" eben solche Bearbeitungen sind. Ebensowenig darf es uns in Erstaunen setzen oder verwundern, wenn der jugendliche Shakespeare im „Titus Andronicus" sich an den Stil Kyds, in „Verlorne Liebesmüh'" an den Lyly's anschloß, und wenn die glänzende Fähigkeit, den epischen und novellistischen Stoff, den er benutzte, in einen echt dramatischen umzuschmelzen, in seinen frühesten Werken nicht im gleichen Maß entwickelt war. Zu diesen frühesten Werken gehören nächst der Trilogie „Heinrich VI.", deren wir bei den Historien zu gedenken haben, vor allen die Tragödie „Titus Andronicus" (erster Druck, London 1600), eine Erfindung so voll der grellsten Unwahrscheinlichkeiten wie der rohesten Greuel, die Geschichte einer entsetzlichen Rache für den

---

tischen Werken" (Berlin 1797—1810, 9 Bde. mit 17 Dramen), welche, durch Ludwig Tieck unter Mitwirkung jüngerer Freunde (ebendas. 1825—33, 9 Bde.) „ergänzt und erläutert", die größte Verbreitung erlangte und neuerlich von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Ulrici und anderen (ebendas. 1867—71) neu bearbeitet ward. Andere neuere Uebertragungen erschienen unter der Redaktion von Fr. Dingelstedt (Hildburghausen 1867—68, 9 Bde.) und Friedrich Bodenstedt (Leipzig 1866 ff.).

ersten heiligen Opfermord, mit welchem die Tragödie anhebt. So verletzend ein großer Theil der Dichtung wirkt, so gibt sich in einzelnen Scenen doch ein höherer Geist kund als der, in dem die voraufgegangenen und gleichzeitigen Schauerdramatiker dergleichen Stoffe bearbeiteten. Die Gestalt des Mohren Aaron kann geradezu als Embryo zu jenen Shakespeare'schen dämonischen Bösewichtern betrachtet werden, in denen sich Geisteskraft, wilde Weltverachtung und das volle Bewußtsein der eigenen Niedertracht wundersam paaren. Auch in der Sprache weisen zahlreiche Stellen auf Shakespeare's spätere zwingende Sprachgewalt bereits hin. — Das ungefähr gleichzeitige und vielleicht wie der „Titus Andronicus" auf der Umgestaltung eines ältern Schauspiels beruhende Drama „Perikles, Prinz von Tyros" (erster Druck, London 1609) war zwar bei Lebzeiten Shakespeare's mit dessen Namen im Druck erschienen, aber von Heminge und Condell in die Gesammtausgabe der Werke nicht aufgenommen worden. Wenn die Unvollkommenheit ein Beweis der Unechtheit wäre, so würde die Autorschaft Shakespeare's allerdings fraglich sein. Das Schauspiel bleibt nicht nur in seinem poetischen Gehalt, seiner Charakteristik unter dem Maße Shakespeare'scher Kunst, sondern es deutet in seiner Anlage, in dem Vorwiegen des epischen Elements, in dem naiven Nothbehelf, die Lücken der Handlung durch das Auftreten des altenglischen Dichters John Gower zu ergänzen, dem die Fabel entlehnt ist, und der den Prolog, Epilog und die Zwischenreden vor den einzelnen Akten spricht, in seiner Versbehandlung auf eine viel frühere Weise des englischen Schauspiels zurück, der sich Shakespeare allenfalls nur in seinen ersten Londoner Jahren angeschlossen haben kann. Und doch zeugen auch hier einzelne Züge der Charakteristik (namentlich der Marina), einzelne höchst poetische Momente von Shakespeare's Genius.

Der Gruppe der ältesten Lustspiele des Dichters gehören sowohl nach dem schon erwähnten Verzeichnis des Francis Meres von 1598 als nach inneren Gründen zunächst „Die beiden Veroneser" („The two gentlemen of Verona", erster Druck in der Folio-Ausgabe) an, eine Komödie, in welcher der Dichter zwar im Detail schon manchen Reiz seiner feinern Beseelung und die frische Wirkung volksthümlicher Komik entwickelt, aber weder die volle Beherrschung der dramatischen Motivirung, noch die Kunst der Steigerung zeigt, die ihm rasch zu eigen wurde.

Eine verwandte Schöpfung ist das Lustspiel „Die Komödie der Irrungen" („The comedy of errors", erster Druck in der Folio-Ausgabe), in unzweifelhafter Anlehnung an die „Menächmen" des Plautus (gleichviel ob Shakespeare dieselben aus der Stratforder Schule, aus einer Uebertragung oder einem ältern, nach ihnen gearbeiteten Stücke kannte) entstanden, aber durch die Verdoppelung des Zwillingspaars und der daraus hervorgehenden Mißverständnisse kühner, phantasievoller und bewegter, freilich auch viel unwahrscheinlicher als das viel nachgeahmte lateinische Drama. In der „Komödie der Irrungen" spielen die populären Späße ebenso wie die Reimkünste, mit welchen die Dramatiker bis zur Gewinnung eines festen Stils zu paradiren liebten, noch eine gewisse Rolle. — In „Verlorne Liebesmüh'" („Loves labours lost"; erster Druck, London 1598; bei Tieck „Liebesleid und Lust" benannt) wendet sich die Handlung vom burlesken Spiel zu einem fast befremdenden Ernste; die Bestrafung der eiteln Ruhmsucht, welche am Schluß eintritt, kontrastirt wundersam mit den witzig-phantastischen Scenen der ersten Akte. Eine gewisse satirische Wendung sowohl gegen die jungen Edelleute, die kein natürliches Wort sprechen, sich in gehaschtem Witz und geschraubter Galanterie ergehen, als gegen die gelehrte Pedanterie ist freilich unverkennbar, aber auch das Behagen des Dichters an dem glücklich getroffenen Stil John Lyly's und der breit entfalteten mythologischen Belesenheit ersichtlich. Am bewegtesten, dramatisch fortreißendsten von allen diesen Jugendstücken erscheint „Die Zähmung der Widerspenstigen" („The taming of the shrew", erster Druck in der Folio-Ausgabe), in welchem der Dichter sich, wie mehrfach, an ein älteres Stück anlehnte, dasselbe aber so wesentlich vervollkommnete, daß es als eine völlig eigene Schöpfung gelten durfte. Die alte Komödie führte neben der Dramatisirung der viel verbreiteten Erzählung von der Bändigung eines zornwüthigen und keifenden Weibes das Possenspiel vom getäuschten Kesselflicker, den man ins Schloß eines Lords nimmt und als großem Herrn eine Komödie vorführt, vollständig durch, während Shakespeare bekanntlich nur die Einleitung beibehielt. In „Der Widerspenstigen Zähmung" haben wir zum erstenmal den ganzen fortreißenden Zug der Shakespeare'schen Dichtung, die beständig wachsende Lebendigkeit einer Handlung, die mit all ihren Einzelheiten auf die eine letzte Wirkung hindrängt und das

Interesse des Zuschauers und Hörers aufs stärkste spannt. Mit dieser Wirkung der Handlung steht die Charakteristik nicht auf gleicher Höhe, selbst Petruchio und Katharina sind nur im Sinn der possenhaften Wirkung schärfer individualisirt. Auch das Lustspiel „Ende gut, alles gut" („Alls well that ends well", erster Druck in der Folio-Ausgabe) gehört seiner Entstehung nach, wenn es auch später überarbeitet sein mag, der Jugendzeit Shakespeare's an. Meres nennt ein Shakespeare'sches Lustspiel „Belohnte Liebesmühe" („Loves labours won"), welches man mit „Ende gut, alles gut" als identisch zu betrachten hat. Der schwierige, mannigfach bedenkliche Stoff, der einer bei Boccaccio als Geschichte der Giletta von Narbonne erzählten Novelle entstammt, ist von Shakespeare in einer Weise behandelt, daß die Gestalt der Helena im Wagemuth ihrer Liebe wie in ihrer rührenden Ergebung in Bertrams Härte sich aus dem Verlauf der komplicirten Handlung leuchtend hervorhebt, während die übrigen Charaktere, namentlich der des Bertram, minder entwickelt erscheinen. Die Sprache des Lustspiels ist von einer Ungleichheit, welche entschieden auf mehrfache Bearbeitungen hindeutet.

Mit sämmtlichen bis hierher genannten Dramen würde Shakespeare seine poetischen Zeitgenossen noch nicht überragt haben, obschon in allen einzelne Momente sind, die keiner von ihnen zu schaffen vermocht hätte. Unendlich höher erhob sich der Dichter, indem er, einem Zug und Verlangen des Theaterpublikums seiner Zeit nachgebend, in die Reihe der patriotischen Dramatiker trat, welche auf der Bühne die Geschichte Englands einem hör- und schaubegierigen Publikum vorführten, das sich im Gefühl eigener Kraft, eigener schwer errungener Sicherheit und eigenen Ruhms an Kraft und Ruhm der britischen Vergangenheit weiden mochte. Wenn wir nicht mit einer Reihe englischer Kritiker annehmen wollen, daß Shakespeare überhaupt nichts mit den drei „König Heinrich VI." (erster Druck in der Folio-Ausgabe, vgl. S. 407) betitelten Dramen zu schaffen oder sie höchstens überarbeitet habe, so hat auch hier Shakespeare in jener Zeit seines Lebens, über deren Einzelheiten wir am schlechtesten unterrichtet sind, das heißt gegen den Ausgang der achtziger Jahre, seine ersten Schritte gethan. Es ist unendlich wahrscheinlicher, daß Shakespeare in der That zu dieser Zeit nicht im Besitz seiner höchsten Kunst gewesen und von seinen historischen Quellen (den englischen Chroniken von Holinshed

und Hall) auch in Bezug auf die Charakteristik und Motivirung stärker abhängig gewesen ist als in den späteren Historien, als daß die Herausgeber seiner Werke ihm Dichtungen zugeschoben hätten, denen er überhaupt fremd geblieben wäre. Das freilich muß als unzweifelhaft betrachtet werden, daß die drei Theile von „König Heinrich VI.", wenn man die Shakespeare'schen Historien als einen Cyklus betrachtet und dem Dichter wohl gar die Tendenz zuschiebt, sie als eine folgerichtige Einheit von vornherein beabsichtigt zu haben, in keiner Weise auf der Höhe der Wirkung „König Heinrichs IV." oder „Richards III." stehen. Im ersten Theil von „Heinrich VI." überwiegt ein patriotisches, beinahe möchte man sagen renommir-patriotisches Interesse das poetische durchaus; die Darstellung der Kämpfe in Frankreich, die gehässige Charakteristik der Jungfrau von Orléans und die lyrisch-rhetorischen Momente sind als ebenso viele Beweise aufgeboten worden, daß die Trilogie nicht von Shakespeare herrühren könne. Umgekehrt würden, wenn Einzelheiten hier entscheiden könnten, so gewaltige Scenen wie die beim Tod Winchesters im zweiten Theil und die Darstellung des John Cade'schen Aufstands die Urheberschaft Shakespeare's absolut beweisen. Nimmt man freilich an, daß jene beiden Stücke: „Der erste Theil des Zwistes zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lancaster mit dem Tode des Herzogs Humfrey" (London 1594) und „Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York, und dem Tode des guten Königs Heinrich VI." (ebendas. 1595), welche wir nicht als Unterlagen, sondern als verballhornte widerrechtliche Ausgaben der vorhandenen Shakespeare'schen Dramen ansehen möchten, überhaupt von einem andern Autor herrühren, so könnte von „Bearbeitungen" kaum noch die Rede sein, denn Shakespeare würde dann ungefähr die Hälfte der fremden Stücke in seine Bearbeitung, die in der Folio-Ausgabe veröffentlicht wurde, herübergenommen haben. Sowie man zugibt, daß die Stücke von „Heinrich VI." Jugenddichtungen des Dichters sind, daß die Unvollkommenheiten und Mängel derselben keiner andern Erläuterung bedürfen, lösen sich viele Schwierigkeiten von selbst.

Die Reihe auch der historischen Dramen, welche die wachsende Meisterschaft Shakespeare's zeigen, ja die bereits erreichte zum

Theil ins hellste Licht setzen, gehört ihrer Entstehungszeit nach dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an, und soweit unsere Berichte reichen, erfreuten sich sämmtliche Historien eines außerordentlichen, lang und tief nachwirkenden Erfolgs. Sicher sind sie nicht in einer Reihenfolge gedichtet worden, aus der eine organische Einheit erwachsen wäre. Wohl behandeln sie, die beiden Dramen „König Johann" und „Heinrich VIII." abgerechnet, die als Vorläufer und Nachfolger des „Cyklus" gelten müssen, und „Heinrich VI." in allen drei Theilen eingerechnet, einen bedeutsamen und innerlich zusammenhängenden Zeitraum der englischen Geschichte, der vom Sturz König Richards II. über die Kriege der rothen und weißen Rose, die Parteikämpfe und Thronusurpationen hinweg bis zum Ausgang Richards III., bis zur Schlacht bei Bosworth und der Thronbesteigung des Hauses Tudor reicht. Der innere Zusammenhang ist sowohl durch den Verlauf der historischen Begebenheiten selbst, die Entlehnung des Stoffs aus Holinsheds Chronik, welcher Shakespeare nicht nur in den dramatisirten Thatsachen, sondern theilweise selbst in den Reflexionen folgte, als durch eine Art Grundstimmung herbeigeführt, die den Dichter bei der poetischen Gestaltung wichtiger Momente der Geschichte seines Vaterlands beherrscht haben mag, welche aber keinem bewußten Plan entsprang und die verschiedenste Gestaltungsweise für die einzelnen Stoffe zuließ. Denn zuletzt ist das entscheidendste Argument gegen die ausschließlich oder auch nur vorzugsweise beabsichtigte reine Geschichtsdarstellung (mit welcher nach der Anschauung einzelner Kommentatoren Shakespeare seinem Volk den Mangel eines heroischen Nationalepos ersetzen wollte) die Grundverschiedenheit der eigenen Erfindung, welche der Dichter je nach den rein poetischen Motiven, die ihm aus den verschiedenen Stoffen entgegenleuchteten, den Holinshed'schen Erzählungen hinzufügte. Hat Shakespeare, wie möglich, in späteren Ueberarbeitungen die verbindenden Momente der verschiedenen Dramen stärker herausgehoben, so sind die Historien dadurch doch keineswegs ihres eigenthümlich poetischen Charakters beraubt.

Nach seiner durch den historischen Stoff gegebenen Stellung betrachtet, geht das Drama „König Johann" („The life and death of King John", erster Druck in der Folio-Ausgabe) allen anderen voran. Ein älteres, den gleichen Stoff behandelndes Drama war schon 1591 erschienen, Shakespeare's gegenwärtig

vorliegendes Werk war aber Ausgang des 16. Jahrhunderts vollendet, und das Verhältnis desselben zum ältern „König Johann", der möglicherweise von unserem Dichter selbst herrührt, gehört zu den zahllosen Fragen und Kontroversen der Shakespeare-Forschung im engern Sinn. Das abgeschlossene Werk ist eine Tragödie, in der mannigfache Ungunst des Stoffs durch die Kraft der Charakteristik, namentlich des Kardinallegaten Pandulpho, des Philipp Faulconbridge und der rührenden, tief poetischen Gestalt des jungen Arthur von Bretagne, fast aufgewogen erscheint. Die berühmte Scene zwischen Prinz Arthur und Hubert de Burgh, in welcher der junge Prinz geblendet werden soll, ist im höchsten Maß bezeichnend für die Verinnerlichung und Vergeistigung, die gerade Shakespeare den hergebrachten Schreckens- und Erschütterungsscenen des englischen Theaters angedeihen ließ.

Den Reigen der zusammenhängenden Historien eröffnet (immer nur den historischen Jahreszahlen nach, denn in Wahrheit dichtete Shakespeare das letzte Drama des Cyklus, „Richard III.", früher als das erste, „Richard II.") die Tragödie „König Richard II." („The life and death of King Richard II."; erster Druck, London 1597), die sich enger an den historischen Verlauf der Begebenheiten anschließt und weniger eigene Erfindung des Dichters enthält als die übrigen Dramen aus der englischen Geschichte. Sie erscheint dafür durch die wunderbare Koncentration, den rapiden Verlauf der Haupthandlung (den Zusammenbruch der Mißregierung Richards II., den Sturz desselben durch die von Bolingbroke geführte und geschürte Empörung und seinen furchtbaren Tod darstellend) und den tiefen Blick des Dichters für die im Staats- und Volksleben waltenden unverbrüchlichen Gesetze ausgezeichnet. Die gewaltigen Gegensätze im wankelmüthigen, haltlosen und zugleich übermüthigen und verzagten König und im kaltblütigen, entschlossenen und tapfern Usurpator, der ihm gegenübersteht, erschöpfen beinahe die Theilnahme an den anderen Charakteren, in denen der Dichter gleichwohl eine interessante Gruppe jener Naturen gegeben hat, die den Sturz Richards und die Usurpation Bolingbroke's herbeiführen helfen. — Gegenüber dem echt dramatischen Aufbau der Handlung hier erscheint die Handlung der beiden Dramen „König Heinrich IV.", erster und zweiter Theil („King Henry IV."; 1. Theil, erster Druck, London 1598; 2. Theil, erster

Druck, ebendas. 1600), von beinahe epischer Breite. Die Eigenart des Stoffs schloß eine dramatische Komposition in der Weise der beiden Richarde völlig aus. Aber indem der Dichter an Holinsheds Chronik festhielt, im ersten Theil die wichtigsten Ereignisse der Jahre 1402 und 1403, im zweiten von 1404—13 bis zum Tod Heinrichs IV. in Scene setzte, fand er einen einheitlichen Gesichtspunkt für die Behandlung des ungünstigen Stoffs und stellte in den Gruppen seiner Hauptcharaktere das Verhältnis der Ehre zur menschlichen Natur, den ungeheuren Gegensatz äußerer und innerer Ehre in vollendeter Weise dar. Um dies zu können, bedurfte es eines ungewöhnlichen Aufwands eigener genialer Erfindung, die in der Gestalt des dicken Trunkenbolds und lustigen Beutelschneiders Sir John Falstaff und seiner Gesellen gipfelt. Die Gegenüberstellung der Charaktergruppen, auf der einen Seite des alten Königs und seines zweiten Sohns, Johann, welche Ehre nur heucheln, auf der andern des Prinzen Heinrich, der äußerlich seine Ehre scheinbar wegwirft, um sie innerlich desto fester zu halten und zu läutern, des heißblütigen Percy Heißsporn und des materialistischen Falstaff, verdeutlichen zwanglos die tiefsinnige Idee des Dichters, und während wir scheinbar nur eine bunt wechselnde Dramatisirung der an sich nicht uninteressanten Zerwürfnisse im neuen Königshaus und Heinrichs IV. mit der rebellischen Aristokratie im Norden erhalten, stellt der Dichter ein mächtiges, tief eingreifendes Lebensverhältnis unter eigenthümlicher Beleuchtung dar. Unvermeidlich nahm freilich die Meisterschöpfung seines Humors, Sir John Fallstaff, das stärkste Interesse schon der Zeitgenossen in Anspruch und minderte die Theilnahme an der Entwickelung des Prinzen zu fester, bewußter Männlichkeit und an seiner Abkehr von der bunten, ebenso zweifelhaften als lustigen Gesellschaft, mit der er im ersten Theil des Drama's eng verbunden erscheint. Das Drama „König Heinrich V." („King Henry V."; erster Druck, London 1600) schließt sich dem zweiten Theil von „Heinrich IV." insoweit an, als dasselbe den Einfall Heinrichs in Frankreich, die Eroberung von Harfleur, die Schlacht bei Azincourt und die Vermählung des Königs mit der französischen Prinzessin Katharina zum historischen Stoff nimmt. Die Behandlungsweise ist derjenigen in „Heinrich IV." geradezu entgegengesetzt und hängt kaum durch den lockern Faden der Pistolscenen mit demselben zusammen. „Heinrich V." ist ein rhetorisch-

patriotisches Drama, in welchem die tendenziöse Betonung der englischen Tapferkeit, Tüchtigkeit und Unwiderstehlichkeit gegenüber den Franzosen mit allem Aufwand rednerischer Kraft, glutvoller Ueberzeugung die Mängel des dramatischen Aufbaues zu decken hat. Shakespeare nahm hier sogar die Prologe eines idealen Chorus vor jedem einzelnen Akt (eins der beliebtesten Auskunftsmittel der rhetorischen Dramatik) zu Hülfe, um in die „Hahnengrube" seines Theaters die Ebenen Frankreichs zu stopfen und den Gegenstand eines großen Nationalepos in eine möglichst dramatische Form zu bringen. Die Charakteristik Heinrichs V. in diesem Drama ist nicht völlig ohne Abweichungen von der des Prinzen in „König Heinrich IV." und zeigt den König ruhmrediger und härter, als er seiner ursprünglichen Anlage nach sein sollte. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß die ausschließlich patriotische Auffassung, mit der er den Stoff hier behandelte, eine rückwirkende Kraft auf seine Charakteristik äußerte. Dem Drama von Heinrich V. würden nun, die Historien als Cyklus, als eine Einheit betrachtet, die drei Theile von „König Heinrich VI." anzureihen sein, deren bereits früher gedacht worden ist. Unzweifelhaft aber ist das letzte Werk des Cyklus, die Tragödie „König Richard III." („The tragedy of King Richard III."; erster Druck, London 1597), im unmittelbaren Anschluß und als Abschluß der Dramen „Heinrichs VI.", soweit dieselben immer von Shakespeare herrühren mögen, entstanden. Sie behandelt die letzten furchtbaren Konsequenzen eines Jahrhunderts voll wilder inneren Kriege, voll Glückswechsel, schwindelnder Erhebungen und jäher Vernichtungen, voll Blut, Mord und ungeheurer Frevel, die alles Maß des Sittlichen und Menschlichen verrückt haben. Das ganze Geschlecht der Höflinge, Staatsmänner und Glücksjäger sammt den zu ihnen gehörigen Frauen, das in diesen letzten Zeiten des 15. Jahrhunderts groß geworden ist und mit dämonischem Antrieb fortgesetzt am eigenen Untergang arbeitet, ist werth und reif, von einem König Richard beherrscht zu werden, dem einzigen unter der ganzen Brut, der mindestens sich selbst kennt und seine verbrecherische Natur durch die Kraft, die Kühnheit und den wilden Trotz seines Wesens adelt. In der Gestalt des blutigen Gloster, des Kronenräubers Richard, der Tod athmet und Tod bei jedem seiner Schritte herbeiführt, haben wir den frühesten einer bestimmten Reihe von Shakespeare'schen

Charakteren vor uns, die, mannigfach abgestuft, individuell verschieden unter sich, doch in dem einen Punkt zusammentreffen, daß sie das Böse nicht nur unablässig thun, sondern bewußt wollen und gleichsam, auf sich allein gestellt, der ganzen Welt voll Verachtung und Herausforderung gegenübertreten. Ihnen ist die Kehrseite aller menschlichen Dinge, die Schwäche und Nichtswürdigkeit der menschlichen Natur und ihrer meisten Antriebe, frühzeitig aufgegangen, und mit frevelnder Selbstüberhebung nehmen sie sich das Recht, in dieser Welt nach Willkür zu schalten. „König Richard III." hat vollständig die Wirkung eines gewaltigen Gewitters, in dem morsche und gesunde Bäume blitzgetroffen niederstürzen, das aber eine verpestete Atmosphäre reinigt. Mit Meisterschaft macht der Dichter klar, daß Richard das Unheil des langen, wüsten Adelsstreits auf seinen Gipfel führt, und während neben dem königlichen Teufel und seinen Opfern die alte Margarethe von Frankreich steht und zur Vernichtung des feindlichen Hauses und aller Frevler jauchzt, mit deren Hülfe der gewaltige Usurpator auf den Thron gestiegen ist, regt sich im gesammten Volk das überwältigende Gefühl, daß es so nicht weiter gehen könne. Es bedarf keines gewaltigen Helden mehr, sondern nur des muthig-verständigen Richmond und seines Schwerts, um in offener Erhebung die Herrschaft Richards niederzuwerfen und das befreite England beim Fall des königlichen Ungeheuers aufathmen zu lassen. Die ganze Tragödie aber in ihrer Macht und Kühnheit, in ihrem reißenden Verlauf, in der äußersten Steigerung jener Koncentration, nach welcher der dramatische Dichter die Ereignisse und Wandlungen von Wochen und Monden in den Verlauf einer einzelnen Scene zusammendrängt, in der dunkeln Stimmungsgewalt und der Fülle charakteristischer Einzelzüge war die erste Probe von Shakespeare's erreichter Meisterschaft; sie gehört zugleich zu den Historien und den großen Charaktertragödien Shakespeare's, in denen aus seiner reichen Weltdarstellung besonders mächtige, weithin sichtbare Einzelgestalten hoch aufragen und der Schauspielkunst für Jahrhunderte ihre größten Aufgaben setzen.

Das letzte historische Drama Shakespeare's aus der englischen Geschichte: „König Heinrich VIII." („King Henry VIII.", erster Druck in der Folio-Ausgabe), scheint der Dichter in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geschrieben und später nochmals überarbeitet zu haben. Vom Cyklus durch

ein volles inzwischen verlaufenes Menschenalter, die ganze Regierung Heinrichs VII. und das erste Jahrzehnt Heinrichs VIII., getrennt, drängt das Drama, welches nach keiner Richtung hin zu Shakespeare's großen und vollendeten Kunstwerken gezählt werden kann, eine ziemliche Fülle historischer Begebenheiten: die Beherrschung König Heinrichs durch seinen Günstling, Kardinal Wolsey, den Sturz des Kardinals, die Trennung Heinrichs von Katharina von Aragonien, die Losreißung von Rom und die Geburt der nachmaligen Königin Elisabeth, mit deren Tauffest das Gedicht abschließt, zusammen. Die Gesammtbehandlung des Stoffs hinterläßt den Eindruck, als ob der Dichter unter dem Druck seiner genauen Kenntnis der Antriebe und Motive aller vorgeführten Helden und Heldinnen und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, sie so abfällig darzustellen, wie es diese Kenntnis eigentlich erforderte, gestanden habe. Die Charakteristik zeigt ein gewisses Schwanken und Rückhalten, nur selten jene freie Kühnheit, welche im allgemeinen Shakespeare's Menschendarstellung erfüllt. Alles poetische Licht, das in dieser letzten Historie vorhanden ist, erscheint auf die vortreffliche Gestalt der Königin Katharina koncentrirt, und gerade diese Gestalt ist mannigfach zum Beweis für die Behauptung genommen worden, daß Shakespeare in seinem Herzen ein treuer Anhänger der alten Kirche, Kryptokatholik, gewesen sei. Freilich muß man, um zu dieser Folgerung zu gelangen, die dicht daneben stehende Charakteristik des üppigen, ehrgeizigen, ruchlosen Priesters und Königsgünstlings Wolsey vollständig übersehen. Im ganzen zählt „Heinrich VIII." zu jenen wenigen Werken Shakespeare's, welche ein tieferes Interesse nicht erregen, und die Hemmnisse, mit welchen die Dramatisirung der reinen Geschichte zu kämpfen hat, erscheinen in der letzten Historie nicht mit der vollen Genialität und jugendlichen Schwungkraft besiegt, die in „Richard II.", „Heinrich IV." und „Richard III." die höchste Bewunderung immer und immer wieder in Anspruch nehmen.

Zweiundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Tragödien und Tragikomödien.

Schon bevor Shakespeare die Reihe seiner Historien abschloß, hatte er seine Meisterschaft auf dem Gebiet der psychologischen, der reinen Tragödie in entscheidender Weise durch jenes Jugendwerk bewährt, dessen Wirkungen über drei Jahrhunderte hin erprobt sind, und von welchem Lessing zu einer Zeit, in der man eben erst wieder begann, an Shakespeare's Dichtung Antheil zu nehmen, in der „Hamburgischen Dramaturgie" ausrief: „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist ‚Romeo und Julie' von Shakespeare". Die zauberhafte und nie versagende Wirkung dieser Shakespeare'schen Jugenddichtung beruht aber nicht allein darauf, daß in ihr die mächtigste und allgemeinste aller Leidenschaften in wunderbarer Treue und sonniger Verklärung dargestellt ist, sondern auf dem überquellenden Lebensgefühl, welches das ganze Werk durchhaucht. Der Dichter ist in „Romeo und Julie" nicht allein von aller Schönheit der Erde erfüllt, sondern dieser Schönheit auch noch jugendlich froh; es liegt gleichsam ein Morgenglanz über der Darstellung des tragischen Schicksals der Liebenden von Verona und jene volle Frische, die auch der größte Dichter nur in einzelnen Werken an den Tag legt.

„Romeo und Julie" („Romeo and Juliet"; erster Druck, London 1597; vollständigere und korrektere Quartausgabe, ebendas. 1599) gehörte seiner Entstehungszeit nach, wie die meisten Shakespeare-Kritiker annehmen, den ersten neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts an. Die „Quelle" des Dichters war nur indirekt die italienische Novelle des Luigi da Porta, direkt aber das nach dieser Novelle bearbeitete englische Gedicht von Arthur Brooke (1562), welches zu den zahlreichen erzählenden Dichtungen gehörte, mit denen man neben den Formen auch die Stoffe

der italienischen Literatur nach England übertrug. Daneben scheint es, als ob Shakespeare auch die den gleichen Stoff behandelnde Novelle des Bandello gekannt habe. Auf alle Fälle bewährte er auch in der Benutzung dieser Quellen die ganze Kraft und untrügliche Sicherheit seines dramatischen Genies, indem er den vorgefundenen Stoff mannigfach weiter bildete, gewaltig koncentrirte und den tiefern Lebensgehalt, der in der italienischen Erzählung verborgen lag, gleichsam erst hervortrieb. In „Romeo und Julie" schuf Shakespeare wohl das erste jener Dramen, in denen er eine bedeutsame Handlung, welche für sich allein die vollste Spannung und Theilnahme erweckt, gleichzeitig noch dazu benutzt, um eine ganze Seite des Menschenlebens in all ihrer Mannigfaltigkeit darzustellen. Liebe und Haß, Neigung und Abneigung, wie sie unmittelbar und ohne Reflexion den Tiefen der Brust entsteigen, erscheinen in den Situationen und Charakteren der Romeo-Tragödie verkörpert, und die fortreißende Entwickelung der Handlung, welche das Interesse am Schicksal der Liebenden keinen Augenblick erlahmen oder abspringen läßt, dient doch zugleich zur Widerspiegelung einer Ueberfülle rasch lodernder Empfindung, schicksalsschwerer Sympathien und Antipathien. Alle Gestalten der Liebestragödie stehen unter dem geheimnisvollen Einfluß dieser Sympathien und überlassen sich rückhaltlos dem Zug ihres Herzens und ihres Bluts. Aber diese ganze reiche Charakteristik verwerthet der Dichter doch durchaus zur Förderung seiner Hauptabsicht, und so koncentriren sich Spannung und Theilnahme stets wieder auf die beiden Hauptgestalten, die in dem jugendlichen Feuer, der Reinheit ihrer echten Leidenschaft, in dem schuldvollen und doch so süßen Ungestüm ihres Handelns und der treuen Hingebung an einander eine der vollendetsten Bethätigungen dafür sind, daß die tragische Schicksalswendung und der tragische Untergang Seiten der Menschennatur zur Erscheinung bringen, von denen ein Alltagsschicksal nichts weiß. Die glühend innige Lyrik, der Farbenschmelz und Duft von „Romeo und Julie" erhöhen die Wirkung der Handlung und Charakteristik; an die frühe Entstehungszeit des Meisterwerks gemahnen lediglich einzelne formelle Eigenthümlichkeiten, die Neigung zu spielenden Reimen, zu Antithesen und schwülstigen Bildern.

Der Zeit nach steht „Romeo und Julie" am nächsten ein der Liebestragödie in keiner Weise verwandtes, aber gleich dieser

zu seltener Popularität gediehenes Werk des Dichters, die Tragödie „Hamlet, Prinz von Dänemark" („Hamlet, prince of Denmark"; erste Drucke, London 1603 und 1604; aller Wahrscheinlichkeit nach der erstgenannte Druck eine unrechtmäßige Herausgabe einer ältern Redaktion des Stücks, der zweite die Wiedergabe einer spätern und endgültigen Bearbeitung), eine Dichtung, welche nach Anschauung der einen dem Ende der neunziger Jahre angehörte, ja in ältester Fassung schon in den ersten neunziger Jahren vorhanden gewesen sein würde, während andere sie kurz vor der Herausgabe, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, geschaffen werden lassen. Den Stoff entlehnte Shakespeare der Chronik des Saxo Grammaticus nicht direkt, sondern entweder einem ältern Drama oder wahrscheinlicher den „Tragischen Geschichten" des Franzosen Belleforest, welche seit 1596 in englischer Uebersetzung existirten und vermuthlich schon vorher in französischer Sprache auch in England verbreitet und viel gelesen waren. Mit seiner ganzen Genialität gab Shakespeare dem seltsamen und mannigfach zerfahrenen Stoff der Erzählung das dramatische Gepräge. Die Voraussetzung der Handlung, der Mord des Vaters Hamlets und die frevelhafte Heirath der Königin Gertrud mit Claudius, war einer Generation, welcher die rasche Vermählung der Maria Stuart mit Bothwell nach dem Morde Darnley's, die Heirath Leicesters mit der Gräfin Essex im frischen Gedächtnis standen, vollkommen lebendig. Die ganze Wendung aber, die Shakespeare der Erzählung gab, indem er auf Hamlets Seele die Blutrache für den ermordeten Vater legte und anderseits dem Charakter Hamlets eine Anlage und Durchbildung verlieh, welche die schlichte und rücksichtslose Durchführung dieser einen großen Aufgabe unmöglich macht, gab ihm eine Unabhängigkeit von dem Stoff, welche die Vermuthung, daß er im „Hamlet" barbarische altnordische Zustände habe darstellen wollen, von vornherein ausschließt. Die nach seiner Weise gestaltete Handlung aber benutzte der Dichter, um in dieselbe einen geistigen Gehalt, eine Versenkung in das Räthsel des menschlichen Daseins und der Menschennatur zu legen, welche den „Hamlet" als Shakespeare's tiefsinnigstes Werk erscheinen lassen und für sich allein hinreichen, jener Auffassung zu spotten, welche in ihm einen handwerksmäßigen Theaterdichter ohne tiefern Bezug zu Welt und Leben erblickt. Die Eigenthümlichkeit

des „Hamlet" ist bekanntlich der Anlaß zu tausenden von Erklärungen und Forschungen aller Art geworden, die sich unablässig folgen und von denen beinahe jede der Tragödie einen andern Kern- und Angelpunkt zu verleihen sucht. Gewiß ist auf diesem Weg für das Verständnis der großen Dichtung viel gewonnen worden, und der Nachweis, daß die grüblerische Weltbetrachtung des Helden zum guten Theil aus Shakespeare's eigener Beschäftigung mit Montaigne's Essais und Giordano Bruno's philosophischen Dialogen hervorgegangen sei, darf ebensowenig für unwichtig erachtet werden als die bedeutsamen Aufschlüsse, die über alle Einzelcharaktere des Drama's und ihren gegenseitigen Bezug gegeben worden sind. Ohne alle Frage enthält die Hamlet-Tragödie stark subjektive Momente, welche bei unserer Unkenntnis des äußern Lebens und der innern Entwickelungskämpfe Shakespeare's zu immer neuen Hypothesen herausfordern. Der Totaleindruck des gewaltigen Werks ist unter all den wechselnden Erläuterungen, den Aufspürungen hineingeheimnister Bezüge und den schwankenden Auffassungen der Darstellung ein beinahe gleicher geblieben; der Reiz der Verbindung einer phantasievollen, dramatisch spannenden, den Zuschauer mit Furcht und Mitleid erfüllenden Aktion mit einer tiefgehenden Reflexion hat sich niemals gemindert. „Hamlet" stellt sich, nach Schlegels trefflichem Wort, bei versteckten Absichten und einer in unerforschte Tiefe hinabgebauten Grundlage auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig dar und übt auch bei eingehender Kenntnisnahme zum Zeugnis für das dramatische Genie des Dichters eine gleich fesselnde Wirkung. Der Einfluß der in das Bewußtsein des Menschen eintretenden Vorstellungen der Außenwelt wie des innern Lebens, die Abhängigkeit des menschlichen Willens von dem unberechenbaren Gang der äußeren Dinge, des „Zufalls" oder „Geschicks", die Schranke, welche damit der menschlichen Freiheit gesetzt ist, werden nicht nur durch die Gestalt des edlen Zauberers, Zweiflers und Grüblers Hamlet, sondern durch den ganzen Gang der Handlung und die Bezüge aller mithandelnden Gestalten zu einander veranschaulicht. Der Held, von Haus aus in den stärksten Widersprüchen der Anschauung und der Verhältnisse befangen, selbst in seiner Liebe keine Erquickung und Sicherheit findend, ist eine jener Schöpfungen Shakespeare's, in denen er die stärkste Sympathie für die individuelle Erscheinung unlöslich mit dem klarsten

Gefühl für ihre Schuld zu verbinden weiß. Die ganze reiche Gruppe der Hamlet umgebenden Gestalten, welche eine Welt voll glänzenden Scheins und zum größten Theil unerfreulicher Wirklichkeit repräsentiren, ist durch die Eigenart des Dänenprinzen in denkwürdigster Weise gezwungen, ihr wahres und ihr angenommenes Gesicht abwechselnd zu zeigen: überall und nicht zuletzt in der Hereinziehung der Schauspielkunst tritt uns die nimmer rastende Wechselwirkung von Wahrheit und Schein entgegen. In der schönen Mädchengestalt der Ophelia und ihrem rührenden Schicksal schuf der Dichter ein ergreifendes Gegenbild zu seiner Julia. Die Gestalten der Hamlet-Tragödie, nicht nur der melancholische Dänenprinz selbst und seine Geliebte, sondern auch der lächelnde Schurke König Claudius und seine süße Königin, der sentenzenreiche Gleißner Polonius, der aufbrausende Laërtes und der männlich-stolze und haltungsvolle Vertraute des Prinzen, Horatio (in dem Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach ein Mannesideal nach seinem Herzen darstellte), sind so vollständig in unser Bewußtsein übergegangen wie die Charaktere von Personen, mit denen wir gelebt haben. Die Bedeutung, welche der „Hamlet" namentlich in Deutschland (wo er in schauerlicher Verballhornung der englischen Komödianten bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts bekannt geworden war) erlangt hat, charakterisirt Gervinus mit den Worten, er sei „ein Gedicht, das in unser neues deutsches Leben mit einer Innerlichkeit der Wirkung eingegriffen und sich verwachsen hat, wie, wenn wir den einzigen ‚Faust' ausnehmen, kein anderes Gedicht selbst unserer eigenen Zeit und Nation sich rühmen könnte". (Gervinus, „Shakespeare", Th. 2, S. 69.)

Der letzten Redaktion des „Hamlet" mag in der Entstehungszeit die erste der Römertragödien: „Julius Cäsar" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), zunächst stehen, und so wenig sie sonst Verwandtschaft mit dem „Hamlet" hat, bewährt auch sie die reife Meisterschaft des Dichters, welche den biographischen Erzählungen des Plutarch über Cäsar, Brutus und Marcus Antonius (die in North's Uebertragung Shakespeare's einzige Quelle bildeten) eine vollendete und fortreißende dramatische Komposition abgewann. Die Cäsar-Tragödie, die allerdings auch den Namen „Cäsar und Brutus" führen könnte, weil der letztere vom dritten Akt an in den Vordergrund gerückt erscheint, der ermordete Cäsar selbst aber nur noch durch die un-

besiegliche Erinnerung an ihn, die in der Erscheinung seines Geistes am Vorabend der Schlacht von Philippi gipfelt, im Verlauf der Handlung weiter wirkt, hat unter den „Römerdramen" Shakespeare's die größten theatralischen Erfolge gehabt. Natürlich lag es ganz außer Shakespeare's dichterischen Absichten, eine archäologisch treue Widerspiegelung der römischen Vergangenheit zu geben, und er läßt unbedenklich die Uhren schlagen und die Helden Wämser tragen. Aber durch das genaue Verständnis für das historisch-politische Moment in Cäsars Erhebung und Fall und dem ihm folgenden Bürgerkrieg, durch den mächtigen Zug republikanisch-aristokratischen Trotzes gegen den Gedanken einer Monarchie in der Charakteristik des Brutus, Cassius und aller anderen Häupter der Verschwörung wider Cäsar, durch die schlagende Darstellung der Zerklüftung und Entsittlichung im republikanischen Lager selbst athmet „Julius Cäsar" allerdings historischen Geist und ist ein historisches Drama in der vollen Bedeutung des Worts. Anderseits vergaß natürlich Shakespeare keinen Augenblick, daß die bloße, noch so gelungene Darstellung des politischen Kampfes keine dichterische Aufgabe ist; die Belebung, welche er dem Stoff gibt, die leidenschaftliche und warme Empfindung, welche durch alle Scenen des Trauerspiels hindurchgeht, die Sympathie, welche der Dichter für seine Gestalten erweckt, wirken mit dem prachtvollen Aufbau dieses Drama's zu nie versagenden Wirkungen zusammen. Die Höhepunkte desselben, die großen Scenen der Ermordung Cäsars und der ihr folgenden Leichenreden Brutus' nnd Mark Antons mit dem plötzlichen Umschlag des römischen Volks und dem Aufstand gegen die republikanischen Verschwörer, die Erscheinung des Geistes Cäsars am Schluß des vierten, die Schilderung der Schlacht von Philippi im fünften Akt, bringen uns deutlich zum Bewußtsein, wie kühn die Phantasie Shakespeare's über die scenischen Mittel der Bühne seiner Zeit hinausgriff, aber auch, welche Forderungen er an die willige Einbildungskraft und die naive Empfänglichkeit seiner Hörer und Zuschauer stellen durfte.

Auch die Tragödie „Othello" („Othello, the moor of Venice"; erster Druck, London 1622), welche man früher in die letzten Lebens- und Schaffensjahre des Dichters setzte, wird gegenwärtig als ein in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenes Werk betrachtet, wobei wir freilich nie vergessen

dürfen, auf wie unsicheren Grundlagen und Nachweisen diese Chronologie zumeist beruht. Den Stoff der Tragödie entnahm Shakespeare bekanntlich einer in den „Hekatommithi“ des Giovanni Giraldo Cinthio enthaltenen Novelle, und da eine englische Uebersetzung derselben aus jener Zeit nicht aufgefunden ist, müssen diejenigen, welche Shakespeare die Kenntnis des Italienischen absprechen, annehmen, daß er sich beim Entwurf des „Othello“ der französischen Uebertragung von Chappues bedient habe. Mit dem „Othello“ beginnt die Reihe jener Tragödien, in denen die gewaltige Darstellungskraft und tiefe Lebenskenntnis des Dichters sich an die dunkelsten Leidenschaften der menschlichen Natur wagt und dieselben mit so unwiderstehlicher Treue und erschütternder Wirkung darstellt, daß sich der echt tragischen Empfindung ein Element des Grauens beimischt. Die Verkörperung der Eifersucht im „Othello“, mit vollendeter Meisterschaft auf äußere und psychologische Voraussetzungen der eigenthümlichsten Art gestellt, welche den Helden und seine Geliebte unwiderstehlich ins Verderben reißen, ist ein dunkles und doch farbenreiches Nachtgemälde ersten Ranges. Der kriegerische Mohr in seiner hochherzigen, ritterlichen Arglosigkeit und seinem stolzen Selbstbewußtsein, mit den im harten Lebenskampf erworbenen Tugenden, hinter denen sich die ganze heißblütige Wildheit seines Ursprungs verbirgt, — die liebenswürdige Desdemona, deren Liebe für Othello ihren Ursprung in Bewunderung und weiblich süßem Mitleid nimmt, sie sind beide gleich unfähig, den teuflischen Künsten zu widerstehen, mit welchen der niedrig-neidische und rachsüchtige Jago sie umgarnt. Othello’s Stellung ist von Haus aus eine solche, daß ihm erst Desdemona’s Liebe ein Gefühl der Lebensfreudigkeit gegeben hat, ein Gefühl, welches durchaus nur in dem unbegrenzten Vertrauen zu dem reinen, selbstlosen Weib ruht und mit diesem Vertrauen so furchtbar zusammenbricht, daß der heldenhafte Mohr beim Morde der vermeintlich Treulosen zum Thier herabsinkt. Das Grauen, welches der Tod der schönen Desdemona erweckt, wird aber noch überboten durch die furchtbare Enthüllung seines Wahnsinns, welche Othello unmittelbar nach ihrer Hinopferung trifft und ihn gleichfalls in den Tod treibt. Die Gestalt Jago’s gehört zu jenen, in welchen Shakespeare die äußerste bewußte Nichtswürdigkeit der menschlichen Natur darstellt, welche hier in der besondern Färbung gemeinster Alltags-

klugheit und einer affenhaften Freude am Unheilstiften gepaart erscheint. Neben der vollendeten Charakteristik der drei Hauptgestalten nimmt im „Othello" die scenisch reiche, hochinteressante Entwickelung der Handlung unsere Theilnahme in Anspruch; von den ersten phantasievoll-prächtigen Nachtscenen in Venedig, in denen Brabantio wegen der Entführung seiner Tochter emporgelärmt wird und die Neuvermählten Othello und Desdemona vor Doge und Senat erscheinen, bis zu der schwülen Nacht, in welcher der betrogene und rasende Feldherr sein Weib ermordet, hat die Othello-Tragödie eine rasche Folge der eigenartigsten Situationen, und die herbe Strenge und Furchtbarkeit ihrer eigentlich dramatischen Entwickelung erscheint durch jeden theatralischen Reiz umkleidet. Gleichwohl vermag sie nicht volle Versöhnung zu wirken, im „Othello" haben wir zuerst jene eherne Konsequenz des Dichters, welche auch die furchtbarsten Möglichkeiten des menschlichen Daseins und Schicksals, soweit sie den Tiefen der eigenen Brust entsteigen, von der tragischen Darstellung nicht ausschließen will.

In beinahe noch stärkerem Grade, durch den düstern nordischen Hintergrund, auf dem sich das Drama abspielt, vom „Othello" mit seinen leuchtenden Farben unterschieden, tritt uns Shakespeare's äußerste tragische Konsequenz in der Tragödie „König Lear" („King Lear"; erster Druck, London 1608) entgegen, die etwa um 1606 entstand (ein älterer „König Lear" aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts wird nur von wenigen Beurtheilern auf Shakespeare's Rechnung gesetzt) und noch mächtigere, tiefere, erschütterndere Wirkungen hinterläßt als ein anderes Drama des Dichters. Den Stoff zu dieser in den größten Verhältnissen angelegten Schöpfung einer Doppeltragödie, die mit der höchsten Kunst zu einer einheitlichen verschmolzen ward, fand der Dichter in Holinsheds Chronik, jener reichen Fundgrube, in der eben nur sein Blick und sein Genie dergleichen Ausbeute zu finden vermochten. Das Verhältnis Shakespeare's zu seinen Quellen wird oft dadurch verrückt und falsch dargestellt, daß man die Momente und Züge der Handlung, welche der Dichter der Quelle entnahm, zu stark hervorhebt und darüber den Reichthum gestaltender Erfindung vergißt, welchen er bethätigte. Der Antheil, den die alte Erzählung vom König Leire und seinen drei Töchtern und die der „Arcadia" des Philip Sidney entnommene Fabel haben, aus der

Shakespeare die großartige Darstellung des Verhältnisses Glosters zu seinen beiden Söhnen schuf, erscheinen dürftig gegenüber dem Reichthum der Gruppirung, Verknüpfung und Motivirung der Shakespeare'schen Handlung und dem vollen Strom des Lebens, welcher durch die Handlung hindurchrauscht. „König Lear" ist allerdings auf die gewagtesten Voraussetzungen aufgebaut, und die Exposition wie manche der nachfolgenden Scenen stellen die stärksten Anmuthungen an alle diejenigen, welche dem Symbolischen in der Kunst das Lebensrecht absprechen und die Realität überall getrübt sehen, wo die Wahrscheinlichkeit nicht in die Augen springt. Gleichwohl übt der Dichter eine zwingende Macht, und auch wer die Reichstheilung zum Beginn der Tragödie und die Verstoßung der Cordelia, welche durch die unwürdige Heuchelei der Schwestern zum knappsten und kargsten Ausdruck ihrer kindlichen Liebe getrieben wird, mit Goethe absurd nennen möchte, der wird doch rasch von dem Gefühl ergriffen, daß es sich hier um die Darstellung einer durch lange Gewaltherrschaft entarteten und des natürlichen Maßes der Dinge entwöhnten Generation handle. Die gigantische Gestalt des greisen Königs, der die Ansätze zum Größenwahnsinn schon in dem Augenblick in sich trägt, wo er glaubt, die Bürde des königlichen Amtes von sich werfen und doch die Würde und schrankenlose Macht desselben behaupten zu können, gehört zu jenen Schöpfungen, die nur der große Dichter wagen darf, welcher, um eine Seite des Lebens tief und vollendet darzustellen, in den Voraussetzungen die Grenzen der gemeinen Wahrscheinlichkeit überschreitet. Die Entwickelung erscheint so folgerichtig, wie sie gewaltig ist, und der Untergang des ganzen frevelnden Geschlechts, in den auch die Lichtgestalt der Cordelia hineingerissen wird, ist die nothwendige Konsequenz der ersten Anlage. In der theatralischen Wirkung drängt der wilde, verzweifelte Wahnsinn Lears, der mit den Stürmen um die Wette rast, die anderen Theile der Handlung etwas in den Hintergrund; der Dichter selbst aber führt die Doppeltragödie mit gleicher mächtiger Kraft und beständig wachsender Steigerung weiter. Wie im Rasen der entfesselten Elemente die Blitze nach allen Seiten treffen, Gerechte und Ungerechte nicht unterscheidend, so rafft hier die tragische Vernichtung den schuldvollen König und die liebesstarke Cordelia, welche den harten Vater soeben aus dem tiefsten Elend erlöst und ihn dem Leben zurückgegeben hat, die Frevlerinnen

Regan und Goneril, den Bastard Edmund (unter den dämonischen Egoisten Shakespeare's, die mit kaltem Bewußtsein Frevel auf Frevel häufen, die durchgebildetste, aber auch die dunkelste Gestalt), den getäuschten Gloster hinweg, und kaum erwächst aus der vorangegangenen innern Erkenntnis der Versöhnung Lears und Cordelia's ein Eindruck, welcher die Schrecknisse dieses allgemeinen Untergangs mildert. In der Schlußwendung des „König Lear" offenbart sich die herbste Wahrheit des Lebens, daß die reinste Hingabe und das edelste Thun nicht immer vom Erfolg gekrönt werden: Cordelia erreicht nichts, als daß ihr Vater ihr Herz erkennt und der Gemordeten sehnend nachstirbt. — Herb und erschütternd wirkt der Ausgang wie das Ganze, der Dichter erhebt sich hier zur Höhe eines Weltrichters, vor dem der innerste Zusammenhang der Dinge klar liegt, und für den nur noch das innere und nicht mehr das äußere Schicksal in Frage kommt.

Von gleich gewaltiger Anlage, die dunkelsten Tiefen des Daseins vorführend, aber durch einen heroischen Grundzug über die Wirkung des „Lear" erhoben, stellt sich die Meistertragödie „Macbeth" (erster Druck in der Folio-Ausgabe) dar, deren Schöpfung gleichfalls der mittlern Periode Shakespeare's angehören mag, und die von je zu seinen vollendetsten und allgemein wirksamsten Kunstwerken gerechnet worden ist. „Macbeth" ist die Tragödie des schrankenlosen Ehrgeizes, der um jeden Preis zum Ziel, zum Genuß der Macht, kommen will und Verbrechen auf Verbrechen häuft, um zur Höhe zu gelangen und sich auf der Höhe zu behaupten. Den „Stoff" entlehnte der Dichter wiederum aus Holinshed, die Umbildung desselben und die innere Belebung gehören wiederum durchaus ihm an, und jeder Vergleich der fortreißenden, sich innerlich beständig steigernden Handlung mit ihrer ehernen Konsequenz und der chronikalischen Erzählung erweist nur den glänzenden Antheil einer mächtigen Erfindungskraft an der Ausgestaltung des Werks. Der Zauber, den unter Shakespeare's Meisterwerken gerade „Macbeth" ausübt, beruht zu einem guten Theil auf der Energie der Handlung, von welcher schon Schlegel mit Recht gerühmt hat, daß sie, obwohl über eine Reihe von Jahren hin spielend, doch ganz einheitlich erscheine; denn ein Moment erwächst so drängend aus dem andern, alle Zufälligkeiten sind so durchaus verbannt, das Interesse des Zuschauers und Hörers ist so unbedingt auf den Verlauf des Ganzen gespannt, daß „es ist, als ob die Hemmungen an

dem Uhrwerk der Zeit herausgenommen wären und nun die Räder unaufhaltsam abrollten". Zum andern Theil ist dieser Zauber auf den Stimmungsreichthum des Werks zurückzuführen, ein Lob, das freilich von allen Dichtungen Shakespeare's, hier aber in überschwänglichem Maß gilt. Jedes künstlerisch erlaubte Mittel ist aufgeboten und mit Meisterschaft verwandt, uns in die Grundstimmung der Tragödie hineinzuziehen, und vom ersten Auftreten der Hexen auf der Heide bei Fores, wo die Unheilsschwestern Macbeths blutigen Ehrgeiz mit lockenden Prophezeiungen wecken, bis zur letzten Waffnung Macbeths im Schloß von Dunsinan athmen wir die Luft, welche die markigen Gestalten dieser Dichtung umhaucht. Das Kolorit ist nordisch-düster, aber satt und reich, die Sprache vom kühnsten, bilderreichsten Schwung Shakespeare's und doch überall das Innere der Gestalten charakteristisch enthüllend. In den mächtigen Gestalten Macbeths und seiner Gemahlin gab Shakespeare neue Zeugnisse für die Größe und Tiefe seiner Menschendarstellung. Lady Macbeth, von dämonischer Lust am Ruhm und äußern Glanz ihres Helden getrieben und diesen zum Mord an König Duncan bestimmend, ohne Ahnung von der Existenz eines Gewissens und darum von dem erwachenden Gewissen noch rascher vernichtet und von ihrer vermeinten Höhe herabgeschmettert als ihr stolzer und heldenhafter Gemahl, der wenigstens in seiner furchtlosen Tapferkeit verdient hätte, König unter besseren Umständen zu sein, — Macbeth selbst, von Verbrechen zu Verbrechen gerissen, des Preises dieser Verbrechen keinen Augenblick froh und keinen Augenblick über sich selbst getäuscht, überragen alle übrigen vorzüglich und fein charakterisirten Gestalten der Tragödie um mehr als Haupteslänge.

Mit der Tragödie „Antonius und Kleopatra" („Anthony and Cleopatra", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) trat Shakespeare auf den Boden der römischen Geschichte zurück, ja er schloß dies Werk unmittelbar an seinen „Julius Cäsar" an, obschon bestimmte Momente, namentlich die Herbheit der zu Grunde liegenden Anschauung und die Gedrängtheit des Stils, eine spätere Entstehung annehmen lassen. Die realen Unterlagen zu der Tragödie entnahm Shakespeare dem Leben des Marcus Antonius bei Plutarch, den Aufbau der Handlung setzte er in dieser Schöpfung gegen die Mannigfaltigkeit und Feinheit einer reichen Charakteristik zurück, welche, über die ganze Breite

der römischen Welt sich erstreckend, wohl in den Charakteren der üppig-anmuthigen, männerberauschenden Kleopatra und des phantasievollen Antonius gipfelt, aber in einer großen Reihe episodischer Figuren eine fast bunte Mannigfaltigkeit aufweist. „Antonius und Kleopatra" scheint schon bei Lebzeiten Shakespeare's zu dessen minder populären Werken gehört zu haben, und auch in späterer Zeit ist es der Tragödie, die natürlich im einzelnen weder Shakespeare's schöpferische Kraft, noch seine Kunst vermissen läßt, niemals gelungen, eine Wirkung zu erringen wie die anderen großen Tragödien des Dichters.

Um so unwiderstehlicher und mächtiger erweist sich die poetische und theatralische Wirkung der letzten Römertragödie, des „Coriolanus" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), welche nach ihrem ganzen Gepräge gleichfalls zu den späteren Werken des Dichters gezählt werden muß, so unsicher auch die versuchte Festsetzung auf das Jahr 1609 oder 1610 sein mag. Die Fabel des Coriolan ist gleichfalls dem Plutarch entlehnt, die Behandlung wiederum freier als in „Antonius und Kleopatra", die Meisterschaft in der Anlage und Entwickelung einer spannenden, fortreißenden Handlung steht auf der alten Höhe, so daß, wenn gleichzeitig einige der Dramen entstanden, in denen der Dichter die dramatische Steigerung und Einheitlichkeit vernachlässigt, dies wahrlich nicht auf eine Abnahme seiner Kraft und seiner Beherrschung der Scene geschoben werden darf. Im „Coriolan" stellt der Dichter eine über die Masse hinausragende, von gewaltigstem Selbstbewußtsein und berechtigtem Stolz erfüllte aristokratische Natur dar, die, mit den inzwischen mächtig gewordenen populären Elementen in unsühnbaren Konflikt gerathen, von ihrer Erbitterung und ihrem Rachegefühl zum Vaterlandsverrath fortgerissen wird und sich damit selbst den tragischen Untergang bereitet. Der hochragenden und doch unlösbar im Boden der Familie wurzelnden Gestalt des heldenhaften Aristokraten, selbst der Figur des ironisch-klugen Menenius Agrippa ist unter der gegen die Patricier ankämpfenden Plebs keine einzige Gestalt von echtem Gepräge und innerem Werth gegenübergestellt, so daß der Shakespeare'sche „Coriolan" häufig bald zum Erweis der aristokratischen politischen Gesinnung des Dichters, bald seiner Abhängigkeit von der Aristokratie hat dienen müssen. Weit näher liegt es, eine subjektive tiefe Verachtung der Massen, ihrer wetter-

wendischen Launenhaftigkeit, ihrer neidischen Verkleinerung des echten Verdienstes bei dem Dichter zu vermuthen, der inzwischen schwere Lebenserfahrungen hinter sich hatte. Trotzdem läßt sich Shakespeare zu keiner blinden Verherrlichung seines patricischen Helden verleiten und mißt diesem sein reichliches Maß von Schuld zu, obschon er anderseits alles aufbietet, den überschäumenden Zorn seines Helden zu motiviren und Sympathien für ihn zu wecken. In bezeichnender Weise stehen Coriolan zwei gegensätzliche Frauengestalten, seine Mutter Volumnia und sein Weib Virgilia, zur Seite — die hocharistokratische, willensstarke Volumnia und die schweigsame, liebreiche und edle Virgilia —, zu den vorzüglichsten Frauencharakteren zählend, die der Dichter mit wenigen Meisterzügen entwarf. Die Sprache im „Coriolan" ist von jener mächtigen und eigenartigen Gedrängtheit, die für ein Kennzeichen der spätern Schaffensperiode Shakespeare's erachtet wird.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt die dunkle und spröde Tragödie „Timon von Athen" („Timon of Athens", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), von welcher es zweifelhaft ist, ob Reste eines ältern von Shakespeare bearbeiteten Stücks eines andern (George Wilkins'?) die Ungleichheiten der Ausführung erklären, oder ob umgekehrt das ganze von Shakespeare herrührende Werk durch einen andern für die Bühne zurechtgestutzt und mit verdorbenem Text in die Ausgabe der Werke hineingeschoben worden ist. In beiden Fällen bleibt der „Timon" ein Drama, welches der theatralischen Anziehungskraft wie der dramatischen Vollendung im höhern Sinn entbehrt, aber als eine psychologische Studie, ein Charakterbild von ungewöhnlichster Kraft und Schärfe und voll von jener düstern und herben Weltanschauung erscheint, die den Dichter nicht dauernd beherrschen mochte (dafür sprechen andere gleichzeitige und spätere Werke), aber ihn zeitweise überkam. Ist es auch unzweifelhaft, daß Shakespeare jederzeit aus künstlerischem Interesse dem einzelnen Stoff sein eigenthümlichstes Leben abzugewinnen trachtete, und daß ihn diese Anekdote des Alterthums zur Darstellung des Menschenhasses und der Weltverachtung herausforderte, so würde er ohne einen eigenen innern Bezug zum Grundgedanken den Stoff bei dessen geringer theatralischer Ergiebigkeit schwerlich gewählt haben. Die Darstellung des verschwenderischen Leichtsinns und warmen, ja phantastischen Menschenvertrauens,

vor allem aber jene des nichtswürdigen Umschlags der Freunde Timons und des wilden und bittern Ingrimms des Getäuschten, welcher sich schließlich zur Raserei steigert, zeugen von der ganzen Macht und dem seelischen Tiefblick des Dichters; sein Ekel an der Verlogenheit des Welttreibens, am heuchlerischen Schein, welcher alles gilt und alles beherrscht, erhob sich hier noch einmal zu einem gewaltigen und herben Pathos, zur mächtigsten Aussprache einer Erkenntnis, deren düstere Skepsis, die auch von keiner die Phantasie fesselnden und fortreißenden Leidenschaft aufgewogen wird, freilich von vornherein die Tragödie der Sympathien aller leichtlebenden, also der größten, Menschenkreise beraubte.

Den eigentlichen Tragödien Shakespeare's schließt sich eine Gruppe seiner dramatischen Dichtungen an, die man wohl als „Tragikomödien" bezeichnen könnte, Werke, welche in dem Ernst ihrer Grundstimmung, in der Schärfe ihrer Konflikte einem tragischen Ausgang zuzustreben scheinen, aber doch auf eine endliche Lösung und glückliche Wendung angelegt sind. Bei der wesentlich veränderten Anschauung über Wesen und Recht der Komik, die in unseren Tagen gegenüber der Shakespeare'schen Auffassung herrscht, mag man sich selbst versucht fühlen, Dramen wie „Der Kaufmann von Venedig", „Ende gut, alles gut", „Der Sturm" und „Das Wintermärchen" der bezeichneten Gruppe hinzuzuzählen. Hält man aber fest, daß Shakespeare die letztgedachten Werke durchaus als Komödien gedichtet und auf ihre entsprechende Wirkung gezählt hat, so bleiben nur einige Werke übrig, denen man nothwendig die charakterisirte Zwischenstellung anweisen muß. Aus der Periode Shakespeare's um das Ende des 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts stammt das Drama „Maß für Maß" („Measure for measure", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), dessen Stoff Shakespeare einer von Belleforest in seinen „Tragischen Geschichten" behandelten Novelle des Giraldo Cinthio entnahm. Wie in vielen anderen Shakespeare'schen Werken, muß auch in diesem eigenthümlichen, dunkeln und bis an die Grenzen der echt poetischen Darstellung streifenden Werk der Hauptnachdruck auf die symbolische Bedeutung des Ganzen, auf die Darstellung der Dürftigkeit, Unzulänglichkeit, des ungeheuren Unrechts eines bloßen starren Rechtsbegriffs gegenüber dem menschlichen Leben, gelegt werden. Die viel hervorgehobene Unwahrscheinlichkeit der Hand-

lung beruht nur in ihren ersten kühnen und gespannten Voraussetzungen; diese einmal zugegeben, ist die Entwickelung klar und folgerichtig. Der Anlaß aber zu dieser symbolischen Darstellung des Eingreifens eines abstrakt grausamen Rechts und eines brutalen Tugendstolzes in die Privatexistenz war für den Dichter in ernstester Weise durch die wachsende Macht und das stets schroffere Auftreten der puritanischen Partei gegeben. Mit prophetischem Blick stellte er in der Gestalt des Lord Angelo den siegreichen, zur Gewalt gelangten Puritaner dar, welcher mitleidlos das Gesetz gegen die geringste Wallung des Bluts walten läßt, die mindest Schuldigen trifft, die eigentlichen Frevler nicht treffen kann und schließlich durch einen Sturm des eigenen Bluts in tiefere Sünde hineingerissen wird, als die ist, welche er an anderen strafen will. Zur Gestalt des Angelo schuf der Dichter in der Schwester des verurtheilten Claudio, in Isabella, ein Gegenbild; in diesem Mädchen lebt die Tugend wirklich und unwandelbar, die der puritanische Gesetzvollstrecker nur äußerlich, nur um der Welt willen besitzt, und in Isabella's Busen haben daher auch die Milde, die Gnade und das Verständnis für den Unterschied der Naturen Raum. Die bedenklichen Voraussetzungen und Beigaben des Stoffs, die Shakespeare zum Theil aus der Novelle und einem ältern Drama, „Epitia", von Whetstone herübernahm, die dunkle Färbung des Schauspiels entrückten dasselbe trotz seiner unzweifelhaften Vorzüge aus der Reihe der von der Bühne herab noch jetzt wirksamen Dramen des Dichters.

Bei einer zweiten spätern Tragikomödie Shakespeare's, „Troilus und Cressida" („The famous historie of Troylus and Cresseid"; erster Druck, London 1609), erscheint es zweifelhaft, ob sie überhaupt für eine Bühnenaufführung im gewöhnlichen Sinn bestimmt gewesen sei. Jedenfalls ist „Troilus und Cressida" dasjenige Stück Shakespeare's, in dem uns der Genius des Dichters am fremdartigsten erscheint, und welches die widersprechendsten Deutungen zuläßt. Der Stoff ward nicht sowohl der Ilias und den Schriftstellern des Alterthums, als vielmehr der mittelalterlichen Troilus-Fabel entnommen; jedenfalls gab ihm Shakespeare eine parodistisch-satirische Wendung, ohne daß er darum eine direkte Satire gegen Ben Jonson und alle diejenigen zu beabsichtigen brauchte, die fortgesetzt die Herrlichkeit und Unübertrefflichkeit des Alterthums im Mund führten.

Auch unter dem Gesichtspunkt einer schneidenden Satire auf den gemeinen Weltlauf, auf scheinbares Heldenthum und romantische Liebestreue wird das Gedicht völlig verständlich, und die geniale Figur des Thersites, der nach Homerischen Grundlinien durchgebildet und mit Scharfsinn ausgeführt ist, übernimmt die Rolle des Chorus, um die Meinung verbitterter Weltklugheit über die kriegsgewaltigen Fürsten und holdseligen Damen an den Tag zu legen. Der Bitterkeit der Satire wie der Sprache nach gehört „Troilus und Cressida" in dieselbe Zeit, in die auch „Antonius und Kleopatra" und „Timon von Athen" zu setzen sind; der Zug innerer Verwandtschaft ist unverkennbar.

Näher steht unserem Empfinden das Drama „Cymbeline" (erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), welches trotz der schönen und kräftigen Gestalt der Imogen, einer von Shakespeare's vollendetsten, ganz weiblichen und doch zu freier Selbstbestimmung gereiften Frauenfiguren, gleichfalls zu den Dichtungen Shakespeare's gehört, welche die Bühne selten beschritten haben. Die Buntheit und Ueberfülle der Fabel, ihre vielfachen episch gebliebenen und nicht dramatisch ausgestalteten Momente haben Anlaß zu zahlreichen Anklagen und Kontroversen gegeben; der echte poetische Gehalt und der Tiefsinn, mit welchem die wechselnden Scenen der phantastischen und vielfach retardirenden Handlung der Darstellung eines Grundgedankens dienen, umgekehrt zu enthusiastischen Vertheidigungen und Lobreden geführt. „Die sittliche Anschauung, welche das Ganze beherrscht, läßt des Dichters Grundlage in ganz besonders klarer Entwickelung und Entschiedenheit auftreten. Durch alle sittlichen Konflikte zieht sich die Auffassung, daß durchaus nicht unbedingt die Form des objektiven Gesetzes über Bedeutung und Werth der Handlung entscheidet, sondern der materielle subjektive Inhalt, mit welchem der einzelne auf eigene Verantwortung jene Form im Augenblick des Entschlusses erfüllt. — Die glorreiche, wenn auch gefährliche Autonomie der sittlichen Freiheit ist der Lebensodem dieses merkwürdigen Stücks, welches als gedankenreiches Gedicht nicht zu hoch geschätzt werden kann, während es als Drama die besten Arbeiten des Dichters allerdings nicht erreicht." (Kreyßig, „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke" [Berlin, 1862], Bd. 3, S. 447.)

Dreiundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Komödien.

Bei wenigen Dichtern erscheint die Entwickelung der Kraft für die Darstellung des Erhabenen und Tragischen und für die des Komischen gleich außerordentlich wie bei Shakespeare. Mit einer Geistesfreiheit, die zu keiner Zeit versagte, vermochte er sich unmittelbar von den Erscheinungen und Empfindungen, die ihn zu seinen Tragödien bestimmten, zur heitern Seite des Daseins und zu jener Unzulänglichkeit und Beschränkung der menschlichen Natur zu wenden, die den Humor weckt und nur mit herzerfreuendem Lachen überwunden wird. Keinem Dichter des altenglischen Theaters hat der Humor in so reichem Maß zu Gebote gestanden wie Shakespeare, und die lange Reihe seiner Komödien weist eine ebenso vielseitige Lebenskenntnis und wachsende Meisterschaft auf dem komischen wie auf dem tragischen Gebiet auf.

Von den schon charakterisirten Lustspielen abgesehen, die unzweifelhaft der frühesten Periode Shakespeare's angehören und mannigfache Unfertigkeiten zeigen, gehören zwei der älteren Komödien des Dichters zu seinen genialsten, farbenreichsten und bis auf den heutigen Tag wirkungsvollsten Schöpfungen: „Der Sommernachtstraum" und „Der Kaufmann von Venedig". „Der Sommernachtstraum" („A midsummer nights dream"; erster Druck, London 1600) war, wenn die Annahme, daß er zu Graf Essex' Hochzeit im Jahr 1590 geschrieben sei, richtig ist, und auch wenn das Stück erst um die Mitte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstand, eine der ältesten Proben von Shakespeare's reifender Kunst und von der wunderbaren künstlerischen Einheit und Folgerichtigkeit, die, im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen, auch in den spielendsten,

übermüthigsten Schöpfungen seiner Phantasie und Laune hervortritt. Denn im „Sommernachtstraum" mehr als in irgend einem andern Stück läßt der Dichter die Phantasie und jene heitere Stimmung walten, die für den Augenblick allen Ernst des Lebens aufhebt und die flüchtig wechselnden, durcheinander gaukelnden Bilder dieses Traums lediglich durch den gleichen Reiz der humoristischen Behandlung bindet, während ein wunderbar feines Naturgefühl, eine zauberhafte Naturschilderung ihr Licht und ihren Glanz über das ganze Märchen ausgießen. Die Charakteristik, welche Herzog Theseus im fünften Akt von der Rüpelkomödie der athenischen Handwerker gibt: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft", trifft auf die vollendete Märchenkomödie keineswegs zu; ihre gaukelnde Unwirklichkeit erfaßt uns voll und ganz, und alle einzelnen phantastischen Vorgänge versinnbildlichen einen Zug wirklichen Lebens, ganz wie jedem Traum endlich eine Wirklichkeit zu Grunde liegt. Die Charakteristik tritt im „Sommernachtstraum" hinter die Stimmung zurück, die realen Gestalten sind hier nicht sowohl Theseus und die besiegte Amazonenkönigin Hippolyta, nicht die beiden von Pucks Spiel abenteuerlich umhergehetzten Liebespaare, als vielmehr die ehrenfesten Handwerker, die im Wald ihr Spiel von Pyramos und Thisbe einstudiren und dabei die verwegen-fröhliche Plumpheit des Kunstdilettantismus schärfer und ergötzlicher parodiren, als dies jemals geschehen. Die Farbenfülle und der Ueberreichthum an poetischen Einzelheiten, die gerade dieses Gedicht auszeichnen, die Vollendung der Sprache, in welcher Shakespeare das Höchste, dessen die englische Sprache an Reiz und Wohllaut fähig ist, zusammengedrängt hat, die Schönheit der treffenden poetischen Bilder, die sich doch vom Ganzen nur abheben wie Wellen, über die ein besonderes Licht blitzt, vom Strom, die leuchtende Heiterkeit des Verlaufs und des Schlusses, nach welcher, der Stimmung einer Hochzeit angemessen, vom Leben nur Glück und Genuß, fröhliches Gedeihen in Liebe und Ehre erwartet werden: alles dies hat schon, wie Meres' Zeugnis vom Jahr 1598 bestätigt, auf die Zeitgenossen eine Wirkung hervorgerufen, welche im Lauf der Jahrhunderte keine Abschwächung erfahren hat.

Der Zeit und dem Stil wie seiner Popularität nach schließt sich das gleichfalls märchenhafte und doch unendlich viel

realistischere Lustspiel „Der Kaufmann von Venedig“ („Marchant of Venyce“; erster Druck, London 1600) unmittelbar dem „Sommernachtstraum“ an. „Der Kaufmann von Venedig“, dessen Stoff aus einzelnen Erzählungen zusammengeflossen ist, die bis zu den „Gesta Romanorum“ zurückreichen, als dessen unmittelbare Quelle aber eine Novelle des Fiorentino’schen „Pecorone“ betrachtet wird, welche Shakespeare direkt oder indirekt kennen lernte, gehört zu jenen Shakespeare’schen Dichtungen, in denen der Dichter mit kühner Naivität auf den unwahrscheinlichsten Voraussetzungen eine höchst folgerichtige, lebendige, rasch fortrollende und das Interesse bis zum Schlusse spannende Handlung aufbaute und in der Charakteristik ihrer Träger so vertiefte, daß dieselben uns als völlig wirkliche Menschengestalten vertraut werden und ihre Schicksale trotz des sagenhaften Charakters der einzelnen Züge uns mit lebendigster Wahrheit ergreifen. Als Grundidee des bunten, wechselreichen und im höchsten Maß anmuthigen Stücks tritt uns wiederum Shakespeare’s Lieblingsanschauung von der Unzulänglichkeit menschlichen Urtheils und menschlicher Einsicht entgegen, hier freilich in Verbindung mit der nicht minder Shakespeare’schen Anschauung von den Schranken des starren, einseitigen Rechtsbegriffs, die im Schicksal des Shylock humoristisch und doch ergreifend behandelt ist. Der ursprüngliche Gesichtspunkt des Dichters hat sich für die späteren Leser und Hörer des Drama’s dadurch verrückt, daß die Gestalt des Shylock, aus einer Märchenfigur in einen durch Schicksale und Umgebungen zur leidenschaftlichen Rachsucht gestimmten Charakter verwandelt, uns menschlich näher gebracht wurde, und daß die Grundstimmung, wonach Shylocks kurzsichtige und urtheilslose Rachsucht bei Shakespeare’s Publikum einen komischen Eindruck erweckte, sich entschieden gewandelt hat. So ist das Lustspiel, in welchem das Liebesschicksal Porzia’s und Bassanio’s nach des Dichters Intention durchaus im Vordergrund zu stehen hat, in neuerer Darstellung gelegentlich zu einem Drama gewandelt worden, in dem Shylock den Mittelpunkt bildet. Der Dichter hatte das Ganze im Schicksal der Hauptgestalten wie in der Schlußwendung der Shylock-Episode durchaus als heitere Komödie gedacht, und die Grundstimmung sonniger, heiterer Lebenszuversicht, welche durch die Haupthandlung hindurchgeht, sollte nirgends durch einen tragischen Ton abgelöst werden. Der

veränderten Empfindung späterer Zeiten ward es schwer, sich der Auffassung des komischen Dichters überall zu fügen.

Ein ähnlicher Zwiespalt zwischen Shakespeare's Auffassung und den Gewöhnungen der modernen Empfindung waltet bei dem Lustspiel „Viel Lärm um nichts" („Much ado about nothing"; erster Druck, London 1600) vor, in welchem Shakespeare einen anmuthigen, durchaus heitern Vorgang (die Intrigue, durch welche Beatrice und Benedikt einander genähert und in einander verliebt gemacht werden) und einen bis zum Ernst einer tragischen Situation gesteigerten (die falsche Anklage der unschuldigen Hero und ihre Verstoßung durch den verblendeten Bräutigam) im Lichte derselben komischen Idee erblickte und darstellte. Aus dem mit Leichtgläubigkeit verbundenen, überreizten Selbstgefühl sämmtlicher Charaktere wächst eine Handlung hervor, die bis hart an die Grenze des im Lustspiel Möglichen streift, aber dadurch möglich bleibt, daß der Zuschauer keinen Augenblick über den Irrthum Claudio's und den wahren Zusammenhang der gegen Hero gesponnenen Intrigue im Unklaren ist. Der Dichter variirt hier abermals mit tiefer Menschen- und Weltkenntnis sein Thema von der Unzulänglichkeit des menschlichen leidenschaftlich verfochtenen, auf eigene und anderer Unkosten geltend gemachten Urtheils, von der gewaltigen Herrschaft, die der Schein der Dinge über die Gestaltung der menschlichen Verhältnisse, ja über die Entwickelung der Charaktere ausübt. Die Geschichte des Claudio und der Hero ward der Bandello'schen Novelle von Timbreo und Fenicia entlehnt, gewisse Züge der Handlung führt man auf Ariosto und Spenser zurück, ohne daß man ein Recht hat, die Möglichkeit ihrer selbständigen Erfindung in Zweifel zu ziehen. Denn auch in diesem wie in den folgenden Lustspielen erweist Shakespeare jene erfindende Kraft, welche dem behandelten Stoff genau so viel zusetzt und nimmt, wie zur Gewinnung einer wirklich bewegten Handlung und zur Unterordnung des Ganzen unter eine komisch-dramatische Idee überall nothwendig ist.

Eine weitere Gruppe von Shakespeare's Komödien bilden die (soviel sich nachweisen läßt, gegen den Eingang des 17. Jahrhunderts entstandenen) romantischen Lustspiele: „Wie es euch gefällt" („As you like it", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) und „Was ihr wollt" („Twelfth night, or what you will", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623),

von denen der Stoff des erstern dem Schäferroman „Rosalinde“ von Lodge, des andern einer Novelle des Bandello in der mehrfach charakterisirten Weise entlehnt ward. Der Grundzug beider Lustspiele ist der der ungetrübtesten, wahrhaft sonnigen Heiterkeit, einer überwallenden Lust am Dasein, des fröhlichsten Humors über menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten. Während „Wie es euch gefällt“ sich in der unwirklichen, phantastischen Voraussetzung der modischen Pastoralpoesie annähert, aber sich durch die gesunde Wendung zur tüchtigen Wirklichkeit eines lebensfrischen Idylls darüber erhebt, ist zwar auch „Was ihr wollt“ in der Anlage und in der Häufung bunter, phantastischer Begebenheiten eine echt romantische Schöpfung; aber gerade in der Motivirung dieser Begebenheiten, in der gelungenen Verknüpfung derselben zu einer Handlung, in der Einschaltung realistischer Prachtkarikaturen, wie der des Junkers Tobias und des puritanischen Gecken und Hausmeisters Malvolio, in der Verwendung der edleren Charaktere der Dichtung, unter denen Viola zu den vollendetsten, anmuthigsten und liebenswürdigsten Frauengestalten des Dichters gehört, bewährt Shakespeare eine solche Meisterschaft, daß man sicher ein Recht hat, „Was ihr wollt“ als Shakespeare's eigentliche Meisterkomödie zu betrachten, ein Werk, in welchem die lebendig fortreißende Fabel, die wachsende Lust an Verknüpfung und Lösung der innern Handlung überall reizendes Spiel bleiben und doch im Detail des wärmsten Innenlebens nicht entbehren.

Die stärkste Annäherung an das realistisch-bürgerliche Lustspiel seiner Zeit, welches von einer komischen Idee im höhern Sinn selten beseelt war, findet sich in Shakespeare's Lustspiel „Die lustigen Weiber von Windsor“ („The merry wives of Windsor“; erster Druck als „Comedie of Sir John Falstaff and the merrie wiwes of Windsor“, London 1602), einem tollen Schwank, in welchem der Dichter (der unverbürgten Tradition nach auf Wunsch der Königin Elisabeth) seinen dicken Helden aus den Historien in ärgerlichen Liebeshändeln und daraus erwachsenden Nöthen darstellte. Auch für die Fabel der „Lustigen Weiber von Windsor“ wurden ältere Novellen und Novellenzüge benutzt, der Handlung aber vor allen Dingen ein Charakter höchster Mannigfaltigkeit und einer lustigen Verwirrung gegeben, in welcher die Gestalt des dicken Ritters eine freilich immer traurigere Rolle spielt und aus seinen Liebesabenteuern nur die

kläglichsten Demüthigungen und Beschimpfungen davonträgt, um zuletzt von allen verlacht abzuziehen. Shakespeare läßt hier den unverwüstlichen genialen Schlemmer und Prahler vor dem dürftigen Witz von Leuten zu Schanden werden, die er unendlich zu überragen meint und die er ohne seine freche Geringschätzung schlichter Naturen unfehlbar überragen würde. Das komische Motiv, das aus der unbegründeten und durch Frauenwitz bestraften Eifersucht des Fluth erwächst, ist wesentlich darauf berechnet, die Handlung im Fluß zu erhalten und die Wiederholung der Niederlagen Falstaffs zu rechtfertigen. Allein weder in Bezug auf die Charakteristik, noch auf die Haltung und das Kolorit des Werks im ganzen dürfen „Die lustigen Weiber" den besten Komödien des Dichters hinzugerechnet werden: sie erweisen entscheidend, daß ihm die Hingabe an diese Welt, in welcher sich einzelne seiner dramatischen Nebenbuhler völlig daheim fühlten, der Hauptsache nach abging.

Der letzten Periode des Dichters gehören zwei Komödien an, die gegenwärtig allgemein als seine zuletzt gedichteten Dramen überhaupt betrachtet werden. Mit denselben näherte sich Shakespeare den allegorischen Maskenkomödien, welche Ben Jonson und seine Genossen gleichzeitig in Schwung brachten, soweit dies dem wirklich gestaltenden und aus innerem Leben schöpfenden Dichter möglich war. Am Abend seiner poetischen Tage benutzte er den Hintergrund einer phantastischen Wunderwelt, um in märchenhaften Handlungen gleichsam Abrechnung zu halten mit den Eindrücken der Welt überhaupt. Sicher jedoch wirkten auch äußere Anlässe bei der Entstehung dieser letzten Komödien mit, die Aufführungen bei Hof scheinen darauf hinzudeuten, daß Shakespeare sich dem dort herrschenden Geschmack anbequemte, wobei er denn freilich immer seine große Individualität zu wahren verstand. Die werthvollste der beiden letzteren Dichtungen ist „Der Sturm" („The tempest", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623), in welcher der Dichter in den Gestalten des weisen geisterbeherrschenden Prospero, der muthigen Miranda und des halbthierischen Ungeheuers Kaliban, in dem Shakespeare seine tiefste Verachtung menschlicher Niedrigkeit verkörperte, zum letztenmal solche Charaktere schuf, welche der Phantasie nachlebender Generationen so vertraut sind wie Menschen, mit denen wir gelebt haben. Die Handlung im „Sturm" ist von bemerkenswerther Einfachheit; es ist, als ob

Shakespeare den Beleg habe geben wollen, wie kinderleicht es für ihn sein würde, die gepriesenen Einheiten zu erreichen. Die Scene des Ganzen verlegte der Dichter auf eine Insel, deren Eigenart ihm durch eine zeitgenössische Beschreibung der wilden Bermudas gegeben wurde, „ein wunderbares, verzaubertes Land, welches nichts enthält als Geister, Stürme und böses Wetter". Von höchster Bedeutung würde der „Sturm" dadurch sein, wenn sich thatsächlich nachweisen ließe, daß Prospero's Weisheit und milde Lebensanschauung die Quintessenz der Shakespeare'schen Lebensanschauung enthalte, daß die Niederlegung der Herrschaft über seine Geister den Entschluß Shakespeare's, der Dichtung zu entsagen, versinnbildliche. Momente wenigstens, die hierfür sprechen, sind in der Gestalt Prospero's genug enthalten. Das letzte Werk des Dichters indeß scheint nach unserer unzulänglichen Kenntnis nicht „Der Sturm", sondern „Das Wintermärchen" („The winters tale", erster Druck in der Folio-Ausgabe von 1623) gewesen zu sein. Der Stoff entstammte einer Novelle, „Dorastus und Fawnia", von Robert Greene, welcher bekanntlich Shakespeare in seiner Jugend angegriffen hatte. Leicht möglich, daß wir im „Wintermärchen" doch nur eine spätere Neubearbeitung eines früher geschriebenen Stücks von Shakespeare vor uns haben, und daß sich hierdurch der Widerspruch löst, daß das „Wintermärchen" in seinem Verlauf die köstlichsten poetischen Einzelheiten und eine nur skizzenhafte Behandlung des widerhaarigen Stoffs verbindet. Die verschränkte Versbildung, die epische Ueberfülle des Stoffs, die Mischung hochtragischer und komischer, vor allem aber idyllischer Momente (wie sie in „Cymbeline", im „Sturm" erscheint), die endliche Lösung deuten freilich auf des Dichters späteste Zeit. In der Charakteristik der Hauptgestalten, der Paulina, der Königstochter Prodita und des Florizel, treten ebenso wie in der ergreifend schönen endlichen Lösung die ganze innere Fülle und die Meisterschaft Shakespeare's noch einmal leuchtend hervor und gewähren wiederum jenen tiefsten und eigenartigen Eindruck, welchen unter den zahlreichen großen Dichtern des 16. Jahrhunderts doch eben nur er hervorzubringen vermag.

Vierundsechzigstes Kapitel.

Shakespeare's Mitbewerber.

„Was mich betrifft, so habe ich immer treu an der Meinung festgehalten, welche ich von den werthvollen Arbeiten anderer gewann, besonders von dem reichen und hohen Stil Meister Chapmans, von den sorgfältigen und verständnisvollen Arbeiten Meister Jonsons, von den nicht minder werthvollen Schöpfungen der höchst ehrenwerthen und vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher und schließlich (doch ohne sie durch diese letzte Nennung herabsetzen zu wollen) von der so überaus glücklichen und fruchtbaren Erfindsamkeit der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood, so daß ich wünschte, daß das, was ich schreibe, in ihrem Licht gelesen werden möchte", schrieb John Webster im Jahr 1612 im Vorwort zur ersten Ausgabe seiner Tragödie „Der weiße Teufel" (Vittoria Corombona). Für die Stellung Shakespeare's in seiner eigenen Zeit, für die begreifliche und doch so wundersame Thatsache, daß der größte Genius nur als einer von vielen, als ein schätzbarer Meister betrachtet ward, der berechtigten Erfolg gehabt habe, sind diese Worte geradezu entscheidend. Kein Zweifel, daß es einzelne Naturen gab, für deren Urtheil und Empfinden Shakespeare schon jetzt alle seine Genossen und Nebenbuhler überragte, daß wenige Jahre nach seinem Tode die Gesammtausgabe seiner Werke mit großer Theilnahme begrüßt ward, — aber ebensowenig läßt sich bezweifeln, daß der Dichter vom größern Theil seines Publikums als einer von vielen betrachtet wurde, ja daß gewisse Kreise dem einen oder andern seiner Mitbewerber den Vorzug gaben. Wenn demgemäß die spätere Betrachtung und Kritik die eminenten Vorzüge Shakespeare's und den gewaltigen Abstand seiner Meisterschaft von allem, was um ihn her Meisterschaft hieß, vorwiegend betont hat, so darf darüber nicht

ganz vergessen werden, daß die Mehrzahl der Nebenbuhler und Mitbewerber Shakespeare's in der That Eigenschaften und Vorzüge hatte, durch deren willige, ja enthusiastische Anerkennung die Zeitgenossen ein unbewußtes Unrecht gegen die höher geartete Natur Shakespeare's übten. Starke, seltener freilich geläuterte Phantasie, lebendige Wiedergabe gut beobachteter Wirklichkeit, dramatische Leidenschaft, theatralisches Geschick und ein gewisser Humor lassen sich den besseren Werken auch der dramatischen Poeten zweiten Ranges aus der Zeit der Elisabeth keineswegs absprechen. Bei der Art, wie sie producirten, war natürlich der Werth der einzelnen Arbeiten eines jeden so ungleich wie die ursprüngliche Talentanlage. Als gemeinsames Kennzeichen aber all dieser Talente und all ihrer Werke erscheint eine gewisse zugreifende und zuversichtliche Entschlossenheit in der Behandlung der verschiedenartigen Stoffe, eine bilderreiche und fortreißende Sprache und die unverkennbare Lust am theatralischen Effekt, den sie auf verschiedenen Wegen suchten und erreichten. Im einzelnen, in gewissen stimmungsvollen Scenen, starken und originellen Charakteren, ertragen diese Dichter den Vergleich mit ihrem großen Genossen; im ganzen überragt Shakespeare sie immer durch die größere Natur wie durch die ausgebildetere Kunst. Die Theilnahme, welche ihre Schöpfungen fanden, beschränkte sich natürlich in vielen Fällen auf den Tag; nur eine Anzahl der in rascher Folge von den verschiedenen Theatern der englischen Hauptstadt aufgeführten Dramen erregten, nachdem der Reiz der Neuzeit vorüber war, weiteres Interesse. Und unvermeidlicherweise spielten bei der Frage über das rasche Verschwinden oder die bleibende Wirkung eines Stücks die unberechenbaren und fast unerklärbaren Zufälle, welche in der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum obwalten, sowie das Interesse der Darsteller eine Rolle. Gedruckt und wiederholt gegen das Interesse der Theater und den Willen der Autoren gedruckt wurden wohl hauptsächlich diejenigen Werke, die einen mehr als vorübergehenden Beifall gefunden hatten.

Eine kleine Gruppe von Dramatikern gehörte zu Shakespeare's Nebenbuhlern nur in der ersten Hälfte seines künstlerischen Lebens. Unter diesen ist vor allen Henry Chettle zu nennen, der, mit Shakespeare im gleichen Jahr (1564) geboren, schon in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts starb. Von

ihm erregte die Tragödie „Hoffmann, oder Rache für einen Vater" („Hoffmann, or a revenge for a father", London 1852) Aufsehen und war eine der letzten Proben der dramatisirten Kriminalgeschichten, welcher in einem frühern Abschnitt gedacht worden ist. Weiterhin bearbeitete Chettle (in Gemeinsamkeit mit Dekker und Houghton) die Geschichte der „Geduldigen Griseldis" („Comedy of patient Grissil"; erster Druck, London 1603; neueste Ausgabe von Collier, ebendas. 1841). Der Kritiker und Pamphletschreiber Thomas Nash, um 1565 zu Lowestoft in Suffolk geboren, studirte zu Cambridge und lebte späterhin in dem Kreis Marlowe's und Greene's zu London, wo er etwa um 1602 starb. Trotz seiner Verachtung der dramatischen Thätigkeit scheint er durch die Noth zu mehrfachen Versuchen in der dramatischen Dichtung veranlaßt worden zu sein, die bis auf die Titel verloren gingen. Sein vor der Königin Elisabeth um 1592 gespieltes Stück „Des Sommers Testament" („Summers last will and testament"; erster Druck, London 1600) schloß sich mehr den Hofkomödien und älteren Allegorien als dem neuen Volksschauspiel an. Von Nash ward, wie erwähnt, Marlowe's „Dido" vollendet. Gleichfalls früh (um 1610) starb Robert Wilson, der als Mitautor der gefeierten Tragödie „Sir John Oldcastle" große Hoffnungen erregt hatte. Ein entschieden unter dem Einfluß Shakespeare's stehendes, aber unreif bleibendes und im Grund nur die Aeußerlichkeiten des Shakespeare'schen Stils nachahmendes Talent war John Marston, der zwischen 1584 und Juni 1634 in jener persönlichen Dunkelheit lebte, welche so charakteristisch für die damaligen Literaturzustände ist. Wir wissen von Marston daher weiter nichts, als daß er, anfänglich mit Ben Jonson befreundet, später diesen Schriftsteller heftig angriff und von ihm ebenso angegriffen wurde. Jedenfalls neigte Marston seiner ganzen Anlage und der Willkür seiner Phantasie nach am allerwenigsten zu dem korrekten Drama, dessen Herstellung für England Ben Jonson betrieb, und der Bruch zwischen dem letztern und ihm selbst könnte aus dem Gegensatz der Kunstauffassungen erklärt werden, wollte man annehmen, die dramatischen Poeten hätten statt reizbarer und neidischer Eifersucht so viel ethisches Pathos entwickelt. Die Tragödie „Antonio und Mellida" (erster Druck, London 1602; neueste Ausgabe in „The works of John Marston" von Halliwell, ebendas. 1856) gehört

zu den phantastischsten und ausschweifendsten Erfindungen der damaligen Dramatik; auf Schritt und Tritt begegnen wir der Benutzung Shakespeare'scher Gestalten und dem Versuch, die hochfliegende Sprache des gewaltigen Dichters womöglich zu überbieten. Auch die Tragödie „Sophonisbe" (erster Druck, London 1606; neueste Ausgabe a. a. O.) und die vier Komödien Marstons: „Der Unzufriedene"[1] („The malcontent"; erster Druck, ebendas. 1604; neueste Ausgabe a. a. O.), „Parasitaster" („Parasitaster or the fawn", ebendas. 1606), „Die holländische Kurtisane" („The dutch courtezan"; erster Druck, ebendas. 1605) und „Was ihr wollt" („What you will"; erster Druck, ebendas. 1607) zeigen alle Fehler eines kraftvollen, aber unreifen und zu keiner eigentlichen Durchbildung gelangten Talents, welches von einem großen Vorbild berauscht ist. Marston war vielleicht der älteste Dramatiker, der an sich die Erfahrung machte, wie verhängnisvoll die bloße äußerliche Nachahmung Shakespeare's sei, die weder Nachempfindung noch Nachbildung zu werden vermag.

Die meisten der in Shakespeare's Tagen arbeitenden Dramatiker überlebten hingegen den großen Meister. Zu ihnen gehörten auch solche Poeten, die, älter als er, ungefähr gleichzeitig in die Reihe der Bühnendichter eingetreten waren. Anthony Munday, 1553 geboren und 1633 zu London gestorben, schrieb eine Reihe von Dramen, von denen „Der Sturz von Robert Graf Huntington" („The downfall of Robert Earl of Huntington"; erster Druck, London 1601; neueste Ausgabe in Colliers „Five old plays", Edinburg 1828) und „Der Tod von Robert Graf Huntington" („The death of Robert Earl of Huntington") im Jahr 1598 zuerst aufgeführt wurden. An der letztgenannten Tragödie arbeitete Henry Chettle mit, während wiederum Munday zu den Mitarbeitern des oben genannten Drama's „Sir John Oldcastle" gehörte. Munday dramatisirte gleich Greene die Stoffe und Ueberlieferungen der altenglischen Balladen, und seine wenigen erhaltenen Dichtungen weisen daher die eigenthümlichen Vorzüge und Mängel auf, welche mit der Uebertragung episch wirksamer Stoffe auf die Bühne ohne wesentliche innere Umbildung verbunden waren. Unter Munday's Mitarbeitern taucht auch

---

[1] Nur ein Scenarium, keine eigentlichen Proben dieser Komödie gibt Bodenstedt in „Shakespeare's Zeitgenossen", Bd. 1, S. 377.

Michael Drayton (1563—1631) auf, von dessen dramatischen Dichtungen nichts erhalten blieb, während seine mit Spenser wetteifernden Schäferdichtungen, seine rhetorisch-erzählenden Gedichte aus der englischen Geschichte — Produktionen, die offenbar in einem gewissen geistigen Zusammenhang mit den gleichzeitig das Theater beherrschenden Historien standen —: „Die Kriege der Barone" („The barons wars"; erster Druck, London 1596) und „Die Schlacht von Azincourt" („The bataille of Azincourt"; erster Druck, ebendas. 1627) sowie namentlich das in Alexandrinern geschriebene rhetorisch-deskriptive Gedicht „Polyolbion" (erster Druck, ebendas. 1613; spätere Ausgaben) noch heute ein gewisses Interesse erregen und vielfach bei den Schilderungen des Zeitalters der Königin Elisabeth und Shakespeare's benutzt worden sind. Daß auch Drayton sich als Dramatiker versuchte, muß als ein weiterer Beweis für die gewaltige Anziehungskraft, welche die nationale Bühne auf beinahe alle poetischen Talente der Zeit übte, angesehen werden.

Von besonderer Bedeutung für den Erweis dieser Anziehungskraft ist die dramatische Thätigkeit des von Webster um seines reichen und hohen Stils willen gepriesenen „Meisters Chapman". George Chapman, um 1557 (oder 1559) bei Hitchin in Herfordshire geboren, lag im Trinity College zu Oxford und späterhin zu Cambridge den Studien ob und machte sich mit hingebendem Eifer mit den römischen und namentlich mit den griechischen Dichtern vertraut; seine klassische Bildung befähigte ihn ziemlich früh, den Gedanken einer englischen Homer-Uebersetzung zu fassen. Wahrscheinlich verbrachte er später einige Jahre auf Reisen, scheint sich auch in Deutschland aufgehalten zu haben und begann gegen 1590 seine literarische Laufbahn. Seine frühesten Dramen, unter denen eine Komödie, „Der blinde Bettler von Alexandria" („The blind beggar of Alexandria"; in „Comedies and tragedies of G. Chapman", London 1873), verschafften ihm nur einen mäßigen Ruf. Aber mit der Uebertragung des Homer in englischen Alexandrinern, von welcher zunächst die „Ilias" (erster Druck, London 1603; neueste Ausgabe von Hooper, ebendas. 1857) und ein Jahrzehnt später die „Odyssee" (erster Druck, ebendas. 1614; neueste Ausgabe von Hooper, ebendas. 1857) erschien, trat er in die Reihe der gepriesensten Dichter des Zeitalters und gewann einen vielseitig

nachwirkenden Einfluß auf die Phantasie literarischer Talente. Die Leistung Chapmans ging in der That über das Verdienst hinaus, der erste englische Uebersetzer des Homer zu sein, und berechtigte ihn zu einer hervorragenden Stellung unter den Schriftstellern seiner Zeit. Vielleicht sind keinem zweiten Autor jener Tage, selbst den großen Philosophen Bacon nicht ausgenommen, so viele Lobsprüche gespendet worden als dem Uebersetzer der Ilias und Odyssee. Mit seinem „Homer“ und seinen gleichzeitig oder wenig später entstandenen Hymnen und Epigrammen war Chapman einer von jenen Poeten geworden, die man als über dem Drama stehend betrachtete. Daß er dennoch auch nach dem Erfolg seines „Homer“ fortfuhr, sich als Dramatiker zu bethätigen, ist ein entscheidender Beweis dafür, daß zu Eingang des 17. Jahrhunderts die Anschauungen in einem wesentlichen Umschwung begriffen waren, zu welchem Shakespeare entscheidend beigetragen hatte. Noch charakteristischer erscheint die Thatsache, daß Chapman, obschon er seiner ganzen Bildung und Grundanschauung nach der Verstandesrichtung zustimmen mußte, in welche Benjamin Jonson seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts das englische Drama zu lenken versuchte, doch von Shakespeare aufs das stärkste beeinflußt wurde und sich namentlich gegen die Nachahmung der Shakespeare'schen Sprache nur dann zu wehren weiß, wenn er platt und nüchtern wird. Von Chapmans der spätern Zeit angehörigen Stücken zeigt das Lustspiel „Alle Narren“ („All fools“; erster Druck, London 1605; neueste Ausgabe in den „Comedies and tragedies“) eine wundersame Mischung seiner Hinneigung zur Antike und seiner Abhängigkeit vom dramatischen Stil seiner Zeit. Der Anlauf, die Regelmäßigkeit des Terenzischen Lustspiels nochmals nachzuahmen, wird durch Scenen unterbrochen, welche man geradezu als aus Shakespeare entlehnt betrachten kann. Bis auf die Witze und den hochtrabenden Ton einzelner heißblütigen Gestalten Shakespeare's erstreckt sich die Nachbildung. Selbständiger erscheinen dann die späteren Tragödien des Dichters, unter denen „Bussy d'Ambois“ („Bussy d'Ambois“; erster Druck, London 1607; neueste Ausgabe a. a. O.; später gesellte sich als eine Fortsetzung „The revenge of Bussy d'Ambois“, ebendas. 1613, hinzu) und vor allen „Die Verschwörung und der Tod des Marschalls Biron“ („The conspiracy and tragedy of Charles Duke of Byron, Marshall of France“; erster Druck,

ebendas. 1608), dessen Stoffwahl allein ein redender Beweis für die kühne Freiheit der altenglischen Bühne war. In „Bussy d'Ambois" haben wir eine Hof- und Ehebruchstragödie aus der französischen Geschichte, welche nicht ohne die Vorzüge einer lebendig bewegten Handlung, vor allem einer in einzelnen Scenen gewaltigen und fortreißenden dramatischen Sprache ist. Unverkennbar stand der Dichter auch hier unter der Nachwirkung Shakespeare's und versuchte nicht bloß die äußerlichen Wirkungen des „Macbeth" und „Hamlet", die unheilkündenden und rächenden Geistererscheinungen, sondern auch die inneren Vorzüge nachzuahmen. Doch tritt in dem Schluß der Tragödie eine Roheit und Brutalität zu Tage, die weit eher an die ersten Anfänge unter Kyd und Lodge als an den größten Meister des Drama's mahnt. Einen größern historischen Hintergrund als die Bussy-Tragödie hat die „Verschwörung und der Tod des Marschalls Biron", aber an Feuer und Lebendigkeit der Hauptscenen erreicht sie das erstere Drama kaum. Bringt man in Anschlag, daß die trotzige Auflehnung des alten Waffengefährten Heinrichs IV. und der Proceß, der mit Birons Hinrichtung endete, in den Frühling und Sommer 1602 fielen, daß Heinrich IV. noch lebte und regierte, als Chapmans Tragödie erschien, so sieht man, daß diese Dramatiker vor keiner Kühnheit, die nur Leben und dramatisches Interesse versprach, zurückschreckten. Allerdings ward auf Antrag des französischen Gesandten die weitere Vorführung König Heinrichs und seiner Gemahlin Maria von Medici sowie überhaupt die Darstellung eines modernen christlichen Königs untersagt; aber wie weit waren selbst die gelehrten Poeten dieser Zeit, zu denen doch Chapman unzweifelhaft zählte, von der dem Leben ausweichenden, die Berührung mit der unmittelbaren Wirklichkeit scheuenden Theorie der nachfolgenden akademischen Dichtung! — Von Chapmans übrigen dramatischen Werken verdienen noch Erwähnung die Tragödie „Alphonsus, Kaiser von Deutschland" („Alphonsus, Emperor of Germany"; erster Druck, London 1654; neue Ausgabe von Karl Elze, Leipzig 1867), eine eigenthümlich phantastische Dramatisirung des Kronstreits zwischen Richard von Cornwall und Alfons von Aragon in der Zeit des deutschen Interregnums, mit einer gewissen Kenntnis der deutschen Verhältnisse und specifisch deutschen Wortwendungen derart erfüllt, daß man entweder einen längern Aufenthalt Chapmans in Deutschland (der ganz gut in

seine unbekannten Jugendjahre fallen könnte), oder mit Elze die Mitwirkung eines deutschen Schriftstellers bei diesem Werk vermuthen muß. Chapmans wahrscheinlich letztes dramatisches Werk war „Cäsar und Pompejus" (erster Druck, London 1631; neueste Ausgabe in den „Comedies and tragedies"), welches erweist, daß auch für die Dramen aus römischer Geschichte lange nach Shakespeare's Hingang noch ein starkes Interesse herrschte.

Zu den dramatischen Poeten, welche am Ausgang der neunziger Jahre zu schaffen begannen, gehörte auch Thomas Dekker, der, 1570 zu London geboren, nach einem Leben voller Wechselfälle, im Schuldgefängnis verbrachten Jahren und hartem Druck der Armut um 1638 in so völliger Dunkelheit starb, daß Todesjahr und Todestag nicht genau anzugeben sind. Dekker war als Mitarbeiter an einer ganzen Reihe von Stücken anderer Dichter betheiligt, erfreute sich aber auch in seinen selbständigen Werken einer großen Beliebtheit. Der große Unterschied zwischen Shakespeare's vertiefendem und echt künstlerischem Genius und der leichtfertigen Aeußerlichkeit seiner talentreichen Mitbewerber läßt sich an einer Gruppe Dekker'schen Stücke, die nach italienischen Novellen bearbeitet wurden, vorzüglich erkennen. In dem „Wunder des Königreichs" („The wonder of a kingdom"; erster Druck, London 1636; neueste Ausgabe in „The dramatic works of Dekker", ebendas. 1873), im „Fortunatus" („Old Fortunatus"; erster Druck, ebendas. 1600; neueste Ausgabe a. a. O.) und in denjenigen Scenen seines erfolgreichsten zweitheiligen Stücks „Die ehrliche Buhlerin" („The honest whore"; erster Druck, ebendas. 1604 und 1630; neueste Ausgabe a. a. O.), welche auf einer italienischen Novelle zu beruhen scheinen, haben wir Beispiele für die ganz äußerliche Dramatisirung der romantischen Erzählungen. Interessanter ist Dekker bereits als einer der ersten, welche das Londoner Stadt- und Bürgerleben auf die Scene brachten. Schon die wirksamsten Züge der „Ehrlichen Buhlerin", obgleich das Stück nach Mailand verlegt ist, stammen aus der frischen Wiedergabe gut beobachteter Wirklichkeit. „Des Schusters Feiertag" („The shomakers holiday"; erster Druck, London 1600; neueste Ausgabe a. a. O.) hat prächtige Scenen und namentlich eine kräftige, drastisch wirksame Figur in dem Schuhmachermeister Simon Eyre, und die Vorzüge der „Ehrlichen Buhlerin" wie des letztgenannten

Drama's legen die Vermuthung nahe, daß Dekker an einigen Stücken aus dem englischen Tagesleben, an denen er mitgearbeitet, beispielsweise an der „Tollen Maid" („The roaring girl"), die er mit Middleton, und an der „Hexe von Edmonton" („The witch of Edmonton"), die er mit Rowley und Ford bearbeitete, und in der frische Scenen aus dem englischen Volksleben auffallen, einen maßgebenden und entscheidenden Antheil gehabt habe.

Ein frisches Talent, welches sich in den verschiedenen Stoffgebieten versuchte, von denen das englische Drama um den Beginn des 17. Jahrhunderts bereits Besitz genommen hatte, war Thomas Heywood, der auch als literarischer Vertheidiger der altenglischen Bühne mit seiner „Apologie für Schauspieler" („Apology for actors", London 1612) eine gewisse Wichtigkeit erlangte. Heywood soll um 1570 in Lincolnshire geboren sein, er hatte zu Cambridge studirt und war frühzeitig (schon zu Ende der neunziger Jahre) unter die Schauspieler und Dramatiker gegangen. Er durchlebte die ganze Glanzzeit des altenglischen Theaters und erlebte schließlich selbst den Untergang desselben, da er erst 1650 starb. Heywood war nicht ausschließlich dramatischer Poet, er war ein gesuchter und beliebter Verfasser von Prologen und Epilogen zu den Werken seiner Genossen und verfaßte historische Gedichte und erzählende Schriften. Heywood als Dramatiker bewegte sich, mit vereinzelten Ausnahmen, in den Bahnen, auf denen Shakespeare vorangegangen war; viele Scenen und Motive seiner Schauspiele verrathen die direkte Einwirkung des großen Dichters. Als Dichter von Historien schuf Heywood das zweitheilige Drama „König Eduard IV." („King Edward IV."; erster Druck, London 1600; neueste Ausgabe von Field in den „Shakespeare Society Publications", ebendas. 1842) und wagte sich selbst an die Darstellung des unmittelbar Vergangenen und Selbsterlebten in den Dramen „Leben und Regiment der Königin Elisabeth" (erster Druck unter dem Titel: „If you know not me you know no Bodie", ebendas. 1605 und 1606; neueste Ausgabe von Collier: „Two historical plays on the life and reign of Queen Elizabeth", in den „Shakespeare Society Publications", ebendas. 1851), deren erstes die Verfolgungen der protestantisch gesinnten Prinzessin Elisabeth durch ihre Schwester, die blutige Maria, sowie die endliche Thronbestei-

gung, deren zweites aber den Sieg über die spanische Armada und die Erbauung der königlichen Börse verherrlichte. Die lose gebauten und ziemlich äußerlichen Dramen erfreuten sich zur Zeit ihrer Entstehung einer großen Beliebtheit. — Im Gebiet des romantischen Drama's schuf Heywood zuerst um 1600 das sagenhaft-phantastische und ganz undramatische Drama „Die vier Lehrburschen von London und die Eroberung von Jerusalem" („The four prentises of London, with the conquest of Jerusalem"; erster Druck, London 1615), welchem „Ein Goldmädchen" („A girl worth gold"), „Das schöne Mädchen von der Börse" („The fair maid of the exchange"), „Ein Kampf um Schönheit" („A challenge for beauty"; erster Druck, ebendas. 1636), das, wie es scheint, nach einem spanischen Vorbild entworfen wurde, und „König und Vasall" („The royal king and loyal subject"; erster Druck, ebendas. 1637; neueste Ausgabe von Collier in den „Shakespeare Society Publications" 1850), das ein Lieblingsproblem der spanischen Dramatiker auf englische Weise behandelte, folgten. Eins der letzten Dramen Heywoods war „Der englische Reisende" („The English traveller", erster Druck 1636), welches durch eine eigenthümliche, den altenglischen Dramatikern (außer Shakespeare) sonst fremde ethische Strenge ausgezeichnet war. In seinen späteren Tagen näherte sich der Poet mit einigen allegorischen Maskenspielen der Richtung Ben Jonsons und seiner Schule.

Ein Altersgenosse Heywoods und einer der fruchtbarsten Dramatiker des Shakespeare'schen Zeitalters, der als selbständiger Poet und „Mitarbeiter" die Londoner Bühnen mit zahlreichen neuen Stücken versorgen half, war Thomas Middleton, um 1570 in London geboren und nach seinen Studien in Cambridge, wie es scheint, eine Zeitlang Soldat, der an dem niederländischen Krieg Antheil genommen hatte. Er lebte dann in London, diente bei verschiedenen Gelegenheiten als officieller Poet der City und starb im Juli 1627. Middletons Dramen wurden den unterhaltendsten der Zeit hinzugerechnet, und er gehörte in der That zu jenen Talenten, bei denen der dramatische Dichter leicht und unvermerkt in den nur unterhaltenden Theaterschriftsteller übergeht. Die älteren Dramen Middletons behandelten mit Vorliebe italienische Novellenstoffe, und die Zeitgenossen fanden, daß sie es an Spannung mit den Shakespeare'schen aufnehmen könnten und dieselben an Leichtigkeit

überträfen. Unter den Tragödien ist die Bearbeitung der Geschichte der Bianca Capello: „Weiber, hütet euch vor eures Gleichen!" („Women beware women"; erster Druck, London 1657) von einiger Bedeutung. Unter den Komödien zeichnen sich „Das Altengesetz" („The old law"), das schon um 1599 aufgeführt ward, „Blurt, der Constabel" („Blurt master counstabel" erster Druck, London 1602; neueste Ausgabe in „Middleton's works" von A. Dyce, ebendas. 1840), ferner „Es gibt größere Heuchler als Frauen" („More dissemblers besides women"; erster Druck, ebendas. 1657, aber schon 1622 als altes Stück erwähnt), „Der Phönix" („The Phoenix"; erster Druck, ebendas. 1607; neueste Ausgabe a. a. O.) durch eine gewisse rasche Beweglichkeit, aber auch durch jene Ueberladung mit unmotivirter Handlung und jene Flüchtigkeit der Charakteristik aus, deren sich die leichteren Dramatiker gern schuldig machen. In einer zweiten Gruppe von Dramen gestaltete Middleton Stoffe aus dem Londoner Leben seiner Zeit. Dahin gehören: „Der Michaelistag" („Michaelmess term"; erster Druck, London 1607; neueste Ausgabe a. a. O.); „Eine keusche Maid in Cheapside" („A chaste maid in Cheapside"; erster Druck, ebendas. 1630; neueste Ausgabe a. a. O.); „Nichts über Frauenlist" („No wit like a womans"; erster Druck, ebendas. 1657; neueste Ausgabe a. a. O.); „Eine tolle Welt, ihr Herren!" („A mad world, my masters"). Besonderes Aufsehen erregte gegen den Ausgang seines Lebens Middleton mit dem Drama „Ein Schachspiel" („A game at chess"), welches im Juni 1624 aufgeführt, aber unmittelbar darauf auf Veranlassung des spanischen Gesandten Gondomar verboten wurde. Dies allegorisch-politische Drama knüpfte direkt an die verunglückte Brautreise des Prinzen Karl (nachmaligen Königs Karl I.) nach Spanien an und behandelte im Sinn der englischen Protestanten das Scheitern der Heirathspläne auf eine spanische Infantin als ein Glück für England. Protestantismus und Papismus wurden als die Gruppen der weißen und schwarzen Schachfiguren dargestellt; der weiße Ritter ist Prinz Karl, der schwarze Gondomar, die glückliche Rückkehr des weißen Ritters und seines Begleiters, des weißen Herzogs (Herzog von Buckingham), aus dem schwarzen Haus (Madrid) wird mit unverhohlenem Triumph gefeiert. Der poetische Werth dieses allegorischen Drama's stand tief unter dem der lebendigen Schau-

spiele Middletons, aber die Wirkung war eine starke, wie sie immer zu sein pflegt, wo außerpoetische Interessen sich der Poesie als eines Mittels bedienen.

Mit Middleton vielfach vereint trat William Rowley auf, von dem wir nur wissen, daß er Schauspieler war und etwa um 1637 sich verheirathete. An einigen sehr erfolgreichen Stücken Middletons, wie der „Spanischen Zigeunerin" („The Spanish gipsey"; erster Druck, London 1653) und der Tragödie „Der Untergeschobene" („The changeling"), hatte er entscheidenden Antheil. Unter den Dramen, die er allein dichtete, fanden einige Londoner Lokalstücke großen Beifall, unter denen „Ein neues Wunder" („A new wonder"; erster Druck, London 1632; neueste Ausgabe in „Old English plays", ebendas. 1815, Bd. 5) das beste und in der That eins der besten bürgerlichen Stücke des altenglischen Theaters ist. Eine Komödie von ihm, „Der Schuhmacher als Gentleman" („A shomaker a gentleman"; erster Druck, London 1638), wurde noch kurz vor dem Untergang der Bühne, für welche Rowley gewirkt hatte, zur erfolgreichen Aufführung gebracht.

Die glänzendsten Erfolge, welche die aller anderen dramatischen Dichter der Zeit, Shakespeare eingeschlossen, hinter sich ließen, hatte ein Dichterpaar, welches in der Regel gemeinsam und wie mit gleicher Berechtigung genannt wird, während doch nur einer von ihnen das eigentlich schöpferische Talent war: Francis Beaumont und John Fletcher. Beaumont und Fletcher galten und gelten als eine wundersam poetische Einheit, und der Umstand, daß Fletcher seinen Genossen lange überlebt hat, ohne daß in seinem Schaffen eine Veränderung und ein Mangel bemerkbar wurden, blieb lange unbeachtet. Jetzt darf es wohl als festgestellt gelten, daß der Antheil, den Beaumont an den gemeinsamen Bühnenschöpfungen des Dichterpaars nahm, ein mäßiger war, daß die Ausführung größtentheils Fletcher zufiel, und daß dasjenige, was man im allgemeinen Beaumont-Fletchers Stil zu nennen pflegt, in Wahrheit nur Fletchers Stil ist. Wenn noch Schlegel meinen konnte: „Es ist unmöglich, die Hand eines jeden an sicheren Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebenen Stücke, mögen sie von einem allein oder von beiden herrühren, sind in demselben Geist und derselben Manier gedichtet" (A. W. Schlegel, „Vorlesungen zur Geschichte

der dramatischen Literatur", Leipzig 1846, Bd. 2, S. 343), so hat die spätere Kritik in der That eine Sonderung versucht, hat einige wenige Arbeiten Beaumont, zahlreiche andere Fletcher allein zugeschrieben und den Löwenantheil an den gemeinsamen Dichtungen dem letztern überwiesen. Die beiden Dichter repräsentirten im Kreis der altenglischen Dramatiker die englische Aristokratie, beide stammten aus alten Familien, und es ist möglich, daß ihre sociale Stellung anfänglich einen kleinen Antheil an ihren Erfolgen gehabt habe, allein ebenso gewiß, daß diese Erfolge zumeist auf den theatralischen Vorzügen ihrer Werke beruhten.

Francis Beaumont war um 1586 zu Grace Dieu in Leicestershire auf einem alten Erbgut seiner Familie geboren, sein Vater war Richter und ließ auch den Sohn die juristische Laufbahn betreten. Nach kurzen Studien in Oxford trat Francis in das Kollegium des innern Tempels ein, lebte aber vorzugsweise seinen literarisch-poetischen Neigungen, die ihn in intime Verbindung mit John Fletcher gebracht hatten, eine Verbindung, welche bis zu Beaumonts frühem, im März 1615 erfolgtem Tod währte. — John Fletcher war der Sohn des Bischofs von London; im December 1579, als sein Vater noch Pfarrer zu Rye in Sussex war, daselbst geboren, studirte er zu Cambridge, begann dann in London für die Bühne zu schreiben und setzte dies bis zu seinem Tod im August 1625 fort, gelegentlich Verbindung mit Massinger, Shirley und anderen jüngeren Poeten suchend, im großen und ganzen aber durchaus selbständig und ohne irgend welche Abschwächung irgend eines Vorzugs seiner Dramen nach dem Hinscheiden seines poetischen Zwillingsbruders. — Die Zeitgenossen hatten sich so daran gewöhnt, beide Dichter als untrennbar zu betrachten, daß während des englischen Bürgerkriegs „Beaumont und Fletchers Werke"[1] („The works of Beaumont and Fletcher"; erster Druck, London 1647; spätere Ausgabe von Weber, Edinburg 1812; neueste

[1] In deutschen Uebertragungen existiren nur wenige Dichtungen Beaumont-Fletchers: „Beaumont und Fletchers dramatische Werke" von Kannegießer (Berlin 1808, 2 Bde.); in Baudissins „Ben Jonson und seine Schule" (Leipzig 1836) Fletchers Meisterwerk „Der spanische Pfarrer". Zahlreiche Erfindungen der Zwillingspoeten und Fletchers allein kamen im vorigen Jahrhundert in (sehr) freien Bearbeitungen und Germanisirungen auf die deutsche Bühne.

Ausgabe von A. Dyce 1843—46) ohne jeden Versuch publicirt wurden, den Antheil der Einzeldichter festzustellen. Für die Nachwelt ist das Verhältnis der verbundenen Dichter zu Shakespeare's Kunst und dem Publikum ihrer Zeit natürlich bedeutsamer als die Feststellung der Mitwirkung Beaumonts und Fletchers bei jedem einzelnen Werk. Die meisten Dramen der Dichter verrathen ganz deutlich, daß dieselben bewußt strebten, die freie Phantasie, die fortreißende Lebendigkeit Shakespeare's zu erreichen, ja jede Wirkung Shakespeare'scher Gestalten und Situationen durch kühnste Phantastik und überraschende theatralische Effekte zu überbieten. Nur in einigen wenigen Fällen scheint Beaumont, der mit Ben Jonson befreundet war, seinen Mitarbeiter zu der Regelmäßigkeit und theoretischen Korrektheit, welche der letztere für die englische Bühne umsonst begehrte, verlockt zu haben. Alle hervorragenderen und erfolgreicheren Stücke der beiden gehören durch die Ueberfülle der Handlung, meist auch durch die effektvolle Unregelmäßigkeit des Baues, die nur in einigen Stücken mit einer Annäherung an Ben Jonsons Regelmäßigkeit vertauscht wird, das romantische Kolorit und Kostüm, überhaupt durch das Vorwiegen der Phantasie der Jonson entgegengesetzten Richtung an: eine Einzelcharakteristik derselben vermöchte beinahe überall nachzuweisen, wie Shakespeare auf unsere Dichter gewirkt, und wiederum, wie sie sich seiner Uebermacht und sittlichen Größe erwehrt haben. Denn Beaumont und Fletcher repräsentiren vor allem auch jene Richtung der altenglischen Dramatik, welche nachmals von der puritanischen Partei hart angeklagt ward. Eine gewisse Ueppigkeit und Lascivität waltet in einzelnen Stücken und vielen einzelnen Scenen vor; ohne daß sie die energische Roheit der älteren Dramatiker völlig überwunden hatten, mischten sie ein Element aristokratischer Leichtlebigkeit und Leichtfertigkeit hinzu. Immerhin aber waren ihre kecke Leichtigkeit und Erfindungskraft, ihre nie versiegende Produktionslust, die nach rechts und links jeden Stoff dramatisirte, ihre Kunst, durch überraschende Scenen und Lösungen zu wirken, ihre glänzende und fortreißende Sprache Eigenschaften, welche ihren besten Stücken noch heute einen gewissen Werth verleihen. Unter den Dramen der Dichterfreunde finden sich nur wenige eigentliche Tragödien. In „Thierry und Theodoret" haben wir die ganze Neigung der altenglischen Dramatiker zum übersteigert Gräßlichen und Unmöglichen.

Höher stehen: „Bonduca“, „Valentinian“, „Die Jungfrauen-Tragödie“ („The maids tragedy“) und „Die Doppelehe“ („The double marriage“), welche durch eine hinreißende Kraft der Handlung und Pracht des Kolorits über die innere Unwahrscheinlichkeit und die Flüchtigkeit der Charakteristik hinweghilft. Den Tragödien verwandt sind jene romantischen, auf italienische und spanische Novellen oder auch auf die freie Erfindung der Dichter gebauten Schauspiele, in denen eine tolle sinnliche Liebesleidenschaft in der Regel das Grundmotiv abgibt, und in denen Beaumont und Fletcher auch vor den stärksten Voraussetzungen und völligen Abscheulichkeiten nicht erschrecken, sofern dieselben theatralische Wirkung versprechen. Hierher gehören: „König und nicht König“ („King and no king“), „Die Inselprinzessin“ („The island princess“), „Ein Weib auf einen Monat“ („A wife for a month“), „Der Ritter von Malta“ („The knight of Malta“), „Der treue Unterthan“ („The loyal subject“), welches das Thema der Vasallentreue wieder in ganz eigenthümlicher Weise variirt. — Im eigentlichen Lustspiel wie im bürgerlichen Stück entfaltete namentlich Fletcher nach Beaumonts Tod seine Kraft. Waren einzelne ältere Stücke, wie „Philaster“, „Die thörichte Lady“ („The scornful lady“), der Manier des Ben Jonson angenähert, so verschmähte der Dichter in „Der Pilger“ („The pilgrim“) und in „Die Seereise“ („The sea voyage“) die direkte Nachahmung Shakespeare's keineswegs. Am freiesten aber bewegt er sich, wo er die charakteristische Weise des bürgerlichen Stücks seiner Zeit mit seiner phantastischen, kühnern mischen kann, so vor allem in „Beherrsch' ein Weib, hab' ein Weib!“ („Rule a wife and have a wife!“), in den Komödien: „Der Bettlerbusch“ („The beggars bush“), „Der spanische Pfarrer“ („The Spanish curate“), „Das Mädchen aus der Mühle“ („The maid of the mill“), einem der letzten und kräftigsten Stücke Fletchers, und „Das tapfere Mädchen“ („The martial maid“), welche die übergroße Gunst des zeitgenössischen Publikums weit auch über Fletchers Tod hinaus behaupteten.

Während solchergestalt die bunte Phantasie und die frische Schaffenslust zahlreicher Dichter, allen voran John Fletcher, den ursprünglichen Zug und Grundton der englischen Dramendichtung lebendig und wirksam erhielten, hatte sich auf der

gleichen Bühne jene schon angedeutete poetische Richtung aufgethan und theilweise in Geltung gesetzt, die ihren Ausgängen und Zielen nach einer ganz andern Literaturbewegung hinzuzuzählen ist. Aber gegenwärtig halten muß man sich, daß sowohl Benjamin Jonson als die ganze Schar der Talente, die ihm folgten, obschon sie einem neuen poetischen Princip zu dienen, sich von den Meistern und Jüngern des ältern Stils zu unterscheiden trachteten, doch im großen und ganzen von der lebendigen Macht des nationalen Drama's mit ergriffen und zum Theil wider ihren Willen Stützen und Förderer der bestehenden Bühne wurden. Die Zahl der aus der Existenz des englischen Theaters erwachsenen Dramen vermehrte sich dadurch ins Ungeheure, und gerade in diesem Ueberreichthum, der doch nicht bloß der Zahl der Stücke nach Reichthum war, liegt eine Erklärung, daß man die Gaben des größten aller Dramatiker nicht ihrem einzigen Verdienst gemäß achtete und hoch hielt. Nur zu bald sollte eine Zeit kommen, in der die ganze bunte Herrlichkeit des altenglischen Theaters hinweggefegt wurde, und in welcher beinahe alle Namen, die mit Shakespeare zugleich genannt wurden, verklangen. Aus ihrer halben Vergessenheit rief sie erst die tiefgehende Bewunderung und Theilnahme wieder hervor, welche Shakespeare's Genius erweckte. In dem Maß, in welchem man dem größten Dichter des Elisabeth'schen Zeitalters, dem letzten gewaltigen Repräsentanten des gewaltigen 16. Jahrhunderts wieder näher trat, besann man sich auf seine Genossen und Mitbewerber, nicht um aufs neue den Abstand zwischen ihm und ihnen zu vergessen, aber um die vielseitige geistige Beweglichkeit und Phantasiefülle und die unermüdliche Empfänglichkeit der Generation zu erkennen, unter der Shakespeare gelebt und geschaffen hatte.

Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Band: Hochrenaissance und Reformation.

Drittes Buch: **Die Hochrenaissance.**

Viertes Buch: **Die Reformation.**

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Geschichte
der
neuern Litteratur

von Adolf Stern.

Von der Frührenaissance bis auf die Gegenwart.

7 Bände.

I. Frührenaissance und Vorreformation. — Die Anfänge der neuern Litteratur. — Die Litteratur des 15. Jahrhunderts. — Die Hochrenaissance.

II. Hochrenaissance und Reformation.

III. Gegenreformation und Akademismus.

IV. Klassizismus und Aufklärung.

V. Die Rückkehr zur Natur und die goldene Zeit der neuern Dichtung.

VI. Liberalismus und Demokratismus.

VII. Realismus und Pessimismus.

Stern, Adolf,

Geschichte der neuern Litteratur

Bd.: 2

1882